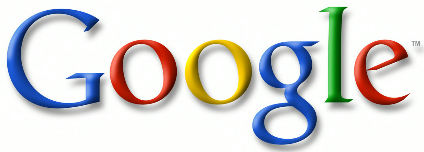
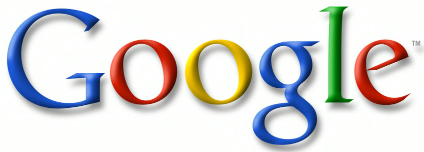



Google

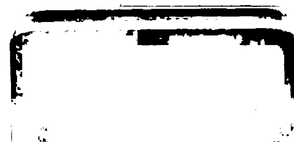


2° [illegible]

95

Campagnoli

63



Nouvelle Méthode

de la

Mécanique Progressive

du

Jeu de Violon

divisée en 5 Parties
et distribuée en 132 Leçons progressives pour deux Violons
et 118 Etudes pour un Violon seul

composée et dédiée

à Son Altesse Royale Monseigneur

LE DUC DE CAMBRIDGE

Gouverneur Général du Royaume d'Hannovre

par

Son très-humble et très-obéissant serviteur

B. CAMPAGNOLI

Membre de l'Académie Royale de Suède.

Oeuvre 21.

à Leipsic

Chez Breitkopf & Härtel.

Nouvelle Méthode
de la
MÉCANIQUE PROGRESSIVE
du
Jeu de Violon

divisée en 5 Parties
et distribuée en 132 Leçons progressives pour deux Violons
et 118 Etudes pour un Violon seul.

La 1ère Partie contient: les Élémens de Musique, les règles principales de l'Intonation, l'ordre du coup d'Archet, avec ses divisions &c.

La 2me: l'exercices des doubles sons, des Accords, des Harpeggios, des Agrémens de Musique, l'art du Trillo.

La 3me: les sept principales Positions, les règles pour la Diminution et les ornemens de l'Adagio, la variété des coups d'Archet.

La 4me: l'art de jouer à Monocorde, et d'exécuter les sons harmoniques avec des Exercices pour s'emparer de toutes les difficultés.

La 5me: les règles et l'explication, en langue françoise et allemande, des leçons et des études contenues dans les prémières quatre parties, pour servir d'eclaircissement aux éléves et d'intelligence aux amateurs.

---

par

B. CAMPAGNOLI.

Membre de l'Académie Royale de Suéde.

Oeuvre 21.

à Leipsic

Chez Breitkopf & Härtel.

Pr. 6 Thlr.


1.
2
3

Tab. II.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

I.

Schwäche 1 — Fort Stärke 2 — Foible Schwäche 3

Piano — Forte — Piano

Schwäche 3 — Stärke 2 — Schwäche 1

II.

(Schwäche Stärke) 3 — immer abnehmend 2 — (Schwäche Stärke) 1

Foible — en diminuant — Fort

Stärke 1 Schwäche — Più — immer abnehmend 2 diminuendo — Fort. (Schwäche 3 Stärke)

III.

Foible Schwäche 1 — en augmentant wachsende Stärke 2 — Fort Stärke 3

Pia. — cresc. — For

Stärke 3 Fort — wachsende Stärke 2 en augmentant — Schwäche 1 Foible

IV.

Schwach 1 — Stark 2 — Schwach 1 — Stark 2 — Schwach 1 — Stark 2 — Schwach 1

Foible — Fort — Foible — Fort — Foible — Fort — Foible

p — f — p — f — p — f — p

9. 10.

Nouvelle Méthode

de la

Mécanique Progressive

du

JEU DE VIOLON

par

B. Campagnoli.

Prémière Partie.

Contenant :

Les élémens de Musique, les régles principales de l'Intonation, l'ordre du coup d'Archet, avec ses divisions &c.

Première Partie.

Elements de Musique.

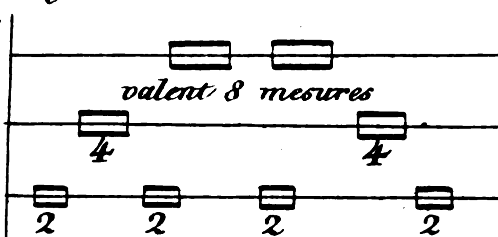
Ligne

Espace

Lignes, degrès, espaces.

1 2 3 4 5 | 1 2 3 4 5 6 7 | 1 2 3 4

Figures chantables anciens.



Portè, ou Sistème.



Du Nom et de la Valeur des Silences

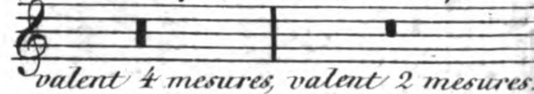


Figures des Notes modernes.

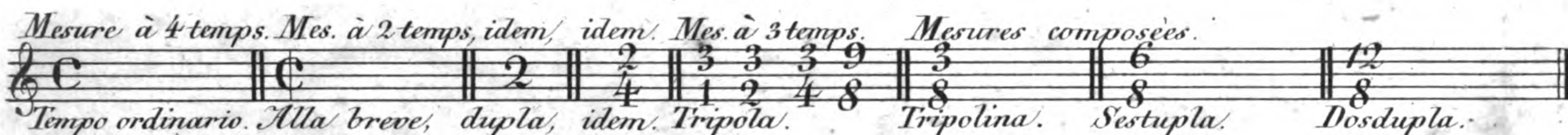


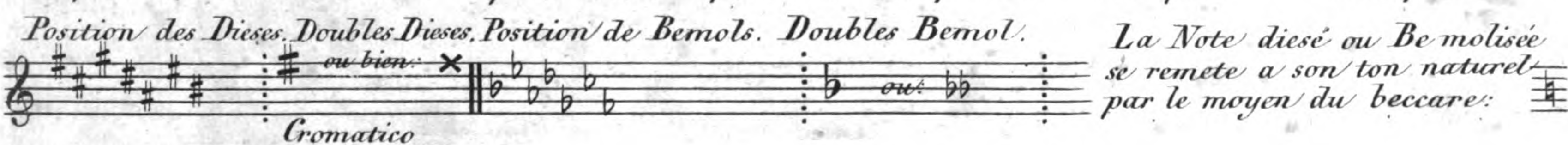
Valeur d'un Point après un Note.

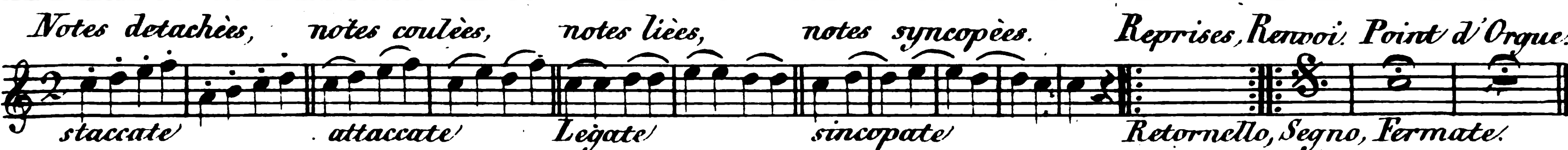


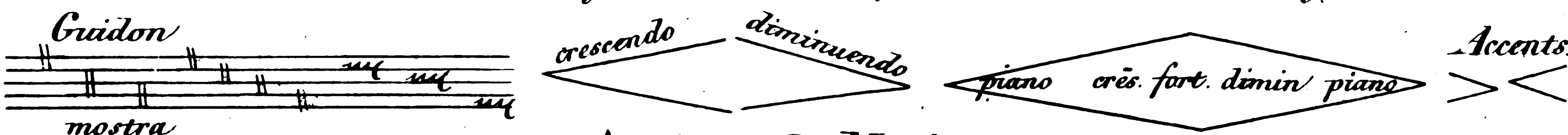


Des Signes de Mesures.









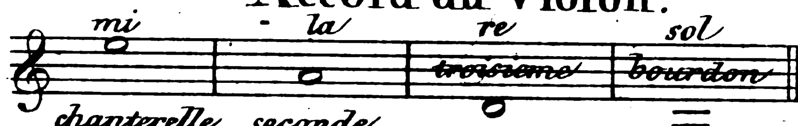
Agrémens de Musique.

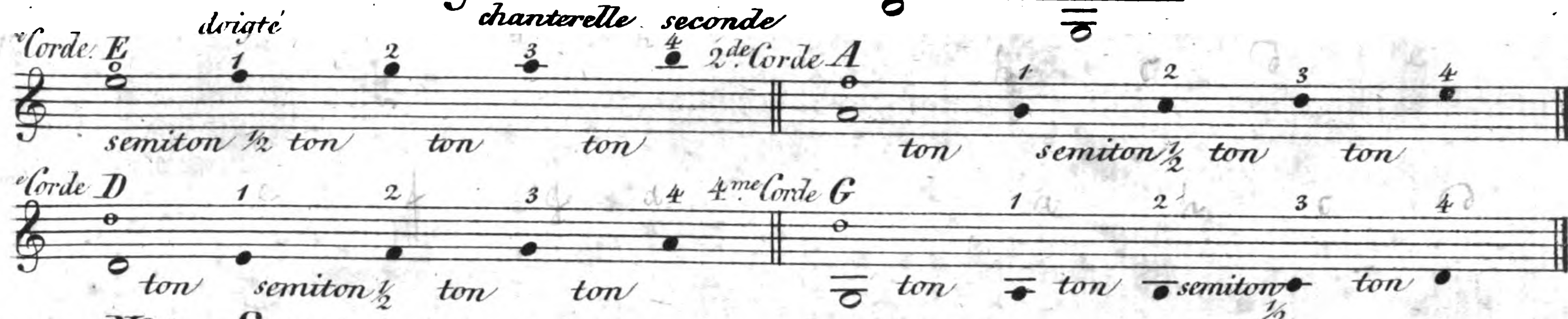


Position de 5 Clefs principales.



Accord du Violon.

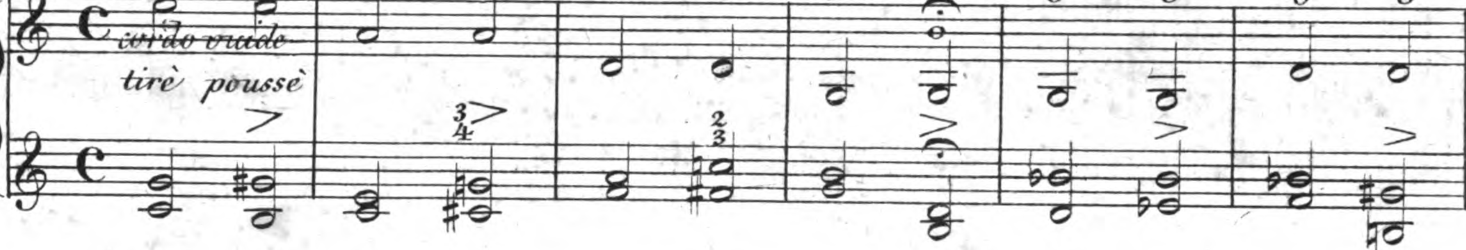


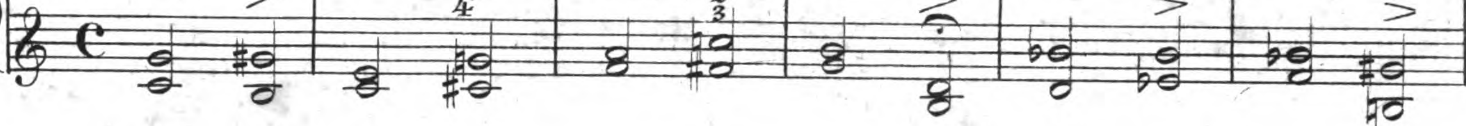


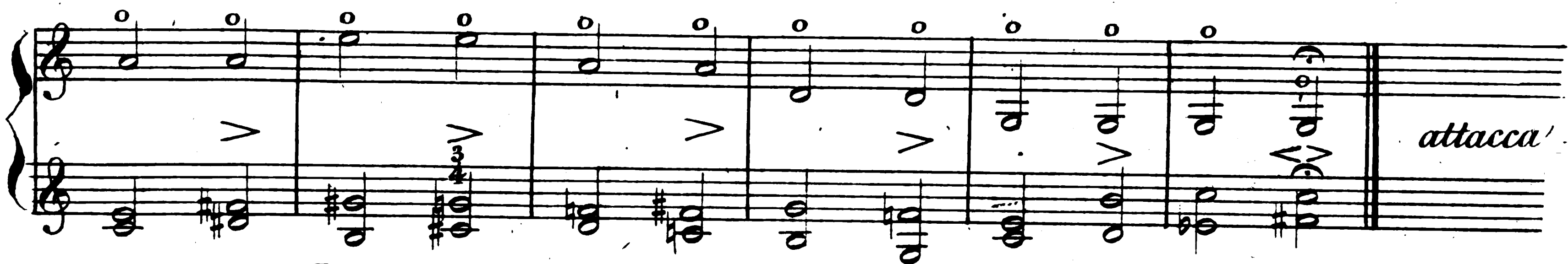
Leçon No. 1. Grave.

L'Ecolier.

Le Maitre.







No. 2. 1re Position.

Gamme Diatonique.
Diatonische Tonleiter.
Adagio.





Situation de la main gauche

No. 3.

Largo

forte

immobiles

No. 4.
Exercice



No. 5.

pizzicato

Diverses Positions des doigts.



Usage du 4me doigt.

Position des doigts sur les cordes.


Corde D.
Nº 9.
Allegro
moderato.




Corde A.
Nº 10.




Corde E.
Nº 11.


Nº 12.
f
decres
f


p
cres
f

Nº 13.
Andante

f

Nº 14.
Andante con moto

f
poussé
tiré
tiré

Nº 15.
Andantino

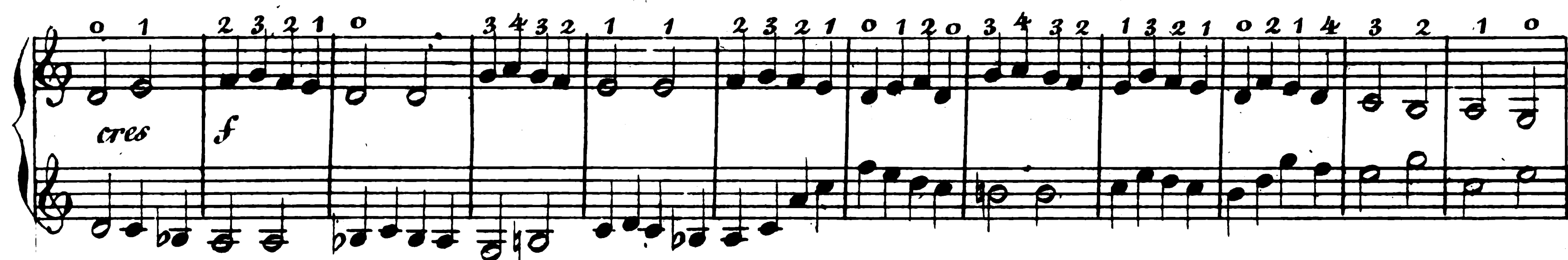
f

Nº 16.
Allegretto

f
p
f
poussé

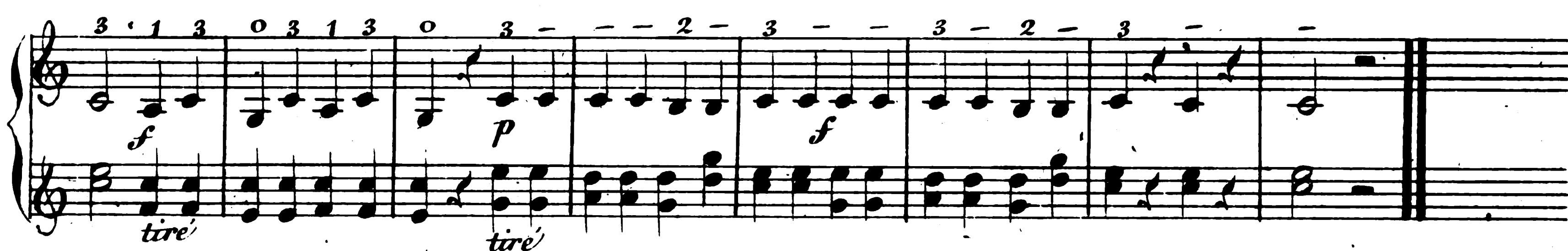
p
f
p > > > f
p

f
p
> sf
p









Nº17. Allegro







No. 18. Larghetto.

C D E F G A H C

ut re mi fa sol la si ut

1re 2de 3me ½ 4me 5me 6me 7me ½ 8me

tirée poussé

No. 19. Adagio molto.

Unisons

p f f f

f

No. 20. Sostenuto.

f f tirée

No. 21. Allegro.

f

No. 22. Andante.

p cres mf f

ff f

mf

decres

p

No. 23.

Andante con moto.

f

poussé

p

f

No. 24.

Grave.

f

ff

f

No. 25.

mf

f

p

f

p

f

f

p

f

p


Nº 26.
Andante
con moto
p
f


p
f


Nº 27.
Lento.




Nº 28.
Allegretto
f
p
f


Fine
f
p
f


D. C

No. 29. Maestoso

tiré 2 poussé 3 liée 4 tiré

f

tiré

tiré

mf

cres

No. 30. Andante sostenuto

c e f h c g a c h d e f d g e c

ut re mi fa sol la si ut

½ h ½ c

e a d g c f h e a d g c f h c c

ut si la sol fa mi re ut

½ h ½

No. 31. Var.

c e g c h g d h c g c h a f d c h d g h c f a e d f g f e c

1re 2de 3me 4me 5me 6me 7me 8ve

½ ½

e f g a d e f g c d e f h c d e a h c d g a h c f g a h c

8ve 7me 6me 5me 4me 3me 2de 1re

½ ½ ½

No. 32. Andante sostenuto

staccato

C sol fa ut D la sol re E la mi F fa ut G sol re ut A la mi re B fa be mi

C sol fa ut

extension du 4me doigt

No. 33. Moderato.

tirée poussé

No. 34. Exercice.

tirée

Genre Chromatique par b.

No. 35. Adagio.

poussé

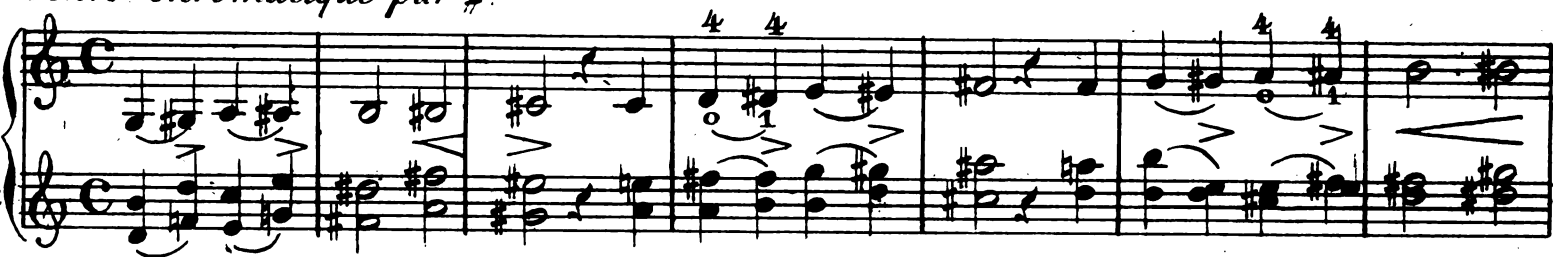


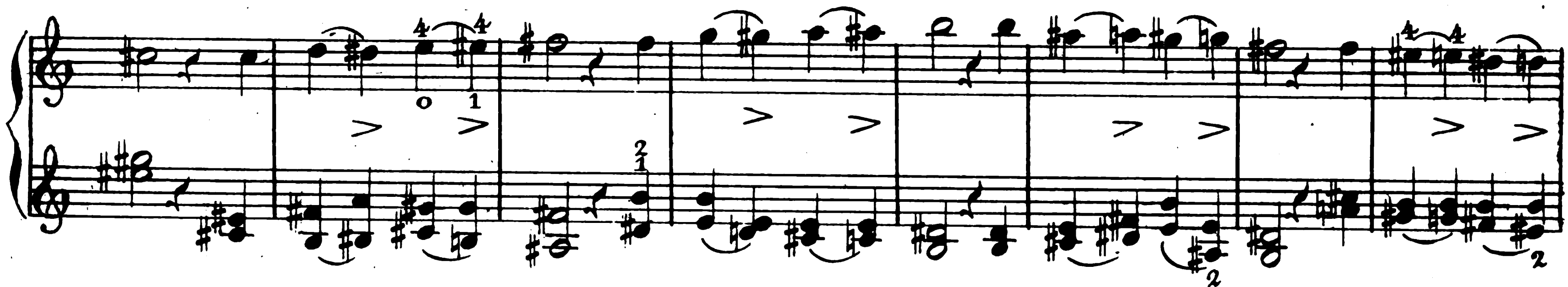


Genre Chromatique par #.

N.° 36.

Grave







Gamme Diatonique du Ton majeur, au Mode maj.



Gamme Diatonique du Ton mineur, au Mode min.



Tons majeurs. Tons mineurs.

No. 39. Etude. All° mod^to

C dur. Ut maj. — A mol. La min.

2 F. Fa — D. Re

3 B. Si b — G. Sol

4 Es. Mi b — C. Ut

5 As. La b — F. Fa

6 Des. Re b — Bes. Si b

7 Ges. Sol b — Es. Mi b

Tons synonimes — Temperament — Tons synonimes

Fis. Fa # — Dis. Re #

8 H. Si — Gis. Sol #

9 E. Mi — Cis. Ut #

10 A. La maj crescendo — Fis. Fa # crescendo

11 D. Re — H. Si

12 G. Sol — E. Mi

No. 40. Prelude — siegue

Larghissimo

N.º 41

I. Division

p cres f decres p

siegue

Andante

II. Divis.

f decres p

Adagio

III. Divis.

p cres f

Lento

IV. Divis.

p f p f p

siegue

Larghetto

N.º 42.

Larghtto

f

N.º 43. Allegro.

Prelude

N.° 44. Etude 2.de varié

Andante.

poussé 4 0

N.° 45. Etude 3.e varié.

All.o moderato

poussé

N.° 46. Etude varié.

Maestoso.

staccato

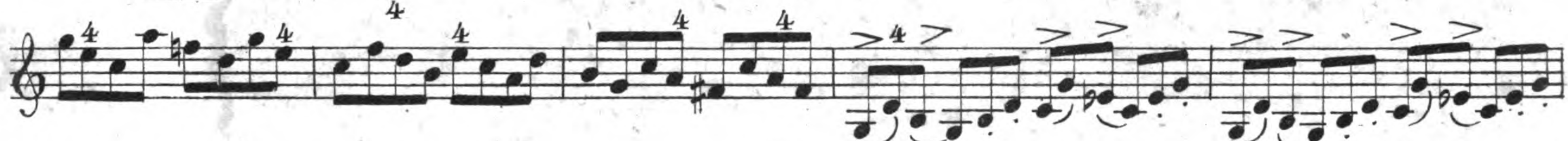
poussé



No. 47. Etude. 5te varié.

Allo con spirito









No. 48. Etude. 6te varié.

Allo non troppo.










No. 49. Allo. giusto.
Etude. 7me varié
poussé


No. 50. Allo. con fuoco.
Etude. 8me. varié


No. 51. Allo. agitato
Etude. 9me. varié
poussé

Allº brillante.

No. 52.
Etude.
10me varié.

sf

No. 53.
Table de tous les Intervalles.

1. Unison
2. mineur | majeur | diminué
3. min. | maj. | dimin.
4. dimin. | juste | superflue
fausse | Triton
5. fausse | juste | superflue
6. mineur | majeur | superflue
7. dimin. | min. | maj.
8. Octava
9. min. | maj. | dimin.
10. min. | maj.
11. dimin. | juste | maj.
12. fausse | juste | superflue

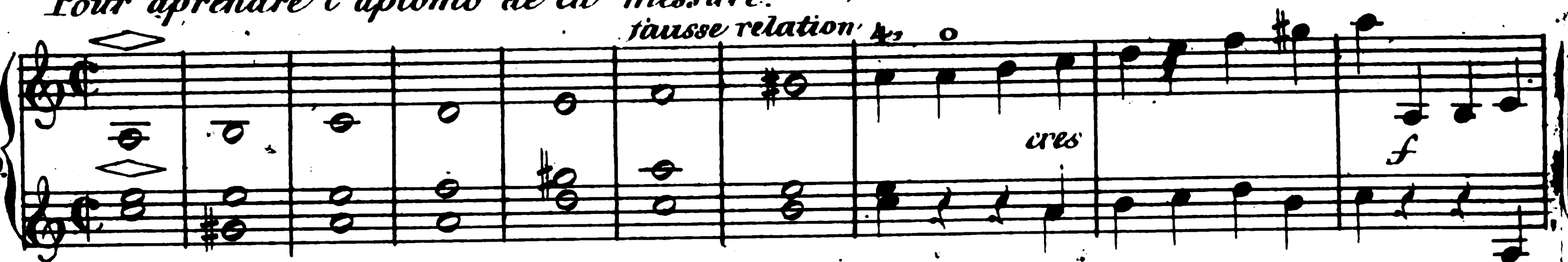
Allº
No. 54.
Prelude.

No. 55.
Allº

No. 56.
Allº

Pour aprendre l'aplomb de la messure.

N°. 57. Adagio













Larghissimo amoroso

N°. 60.



pousse

cresc decrescendo

dolce

N° 61.
Grave
sostenuto

p
cres
f
f
p
mf
f
p
cres
f
ff

No 62. Lento.

à mezza voce

f

Menuet.

Fischer

No 63. Andte con moto

f

Fine

m. v.

cres

f

D. C. al Fine

No 64. Allegretto.

f staccato

No 65. Allo

Legato

f

p

cres

f


p
cres
f


Nº 66.
Andante
mf
cres
f
f




Nº 67.
Andtino.
espressivo


p


cres
f


p

No. 68.
All°
maestoso

f

p

f

poussé *p*

cres

f

N.º 69. All.º risoluto

tiré

sciolte

pousse

tiré

tiré

p

f

con grazia

N.º 70. Andantino.

a mezza voce

poussé

N.º 71. All.º agitato.

f

All.° moderato.

No. 72 Etude.

staccato

legato

vibrate

pichettate

No. 73. Etude.

attaccate

Fin de la 1.re Partie.

Nouvelle Méthode

de la

Mécanique Progressive

du

JEU DE VIOLON

par

B. Campagnoli.

Seconde Partie

Contenant:

L'exercice des doubles sons, des Accords, des Arpeggios, des Agrémens de musique, l'art du Trillo.

Seconde Partie.

Recitativo

No. 74.

Andante

p cres f cantabile

sf p cres f cant

p

p ritard

No. 75.

Allegretto.

f p

cres f sf Fine

Trio

p cres f p

cres f mf f

D.C.

No. 76.

Tempo giusto

4

3

2

4

4

No. 77.
And^te.

tiré

No. 78.
Allegretto

p

f

même mouvement

mf

l'istesso tempo

f

No. 79. Andante.

p

cres

f

Allegro

p

cres

f

p

cres

f


N°. 80.
Adagio non troppo.




N°. 81.
Allegro con fuoco.
f
f


p
cres
f


N°. 82.
And^te mesto.


N°. 83.
Sosten^to

№ 84. And^tino grazioso

dol *cres* *f* *p* *cres* *f* *p*

№ 85. Andante con moto

f *p* *cres* *f* *f*

№ 86. Allegro moderato

con forza

No. 87. Allº spiritoso.

Etude.

f p f p f p f p f p f f p p f p f p f f p f

No. 88.

Grave.

siegue

No. 89. Larghetto cantabile

f *p* *mf*

f

f

mf *cres* *con grazia* *cres*

f *p*

Attacca

No. 90. Grave

3 2 1 2

f

p *f* *p*

Nº 91. Allegro

p cres p cres f Fine

Trio

f p

cres f D. C.

Nº 92. Moderato.

sf

sf sf p

N°. 93. **Allegro agitato**













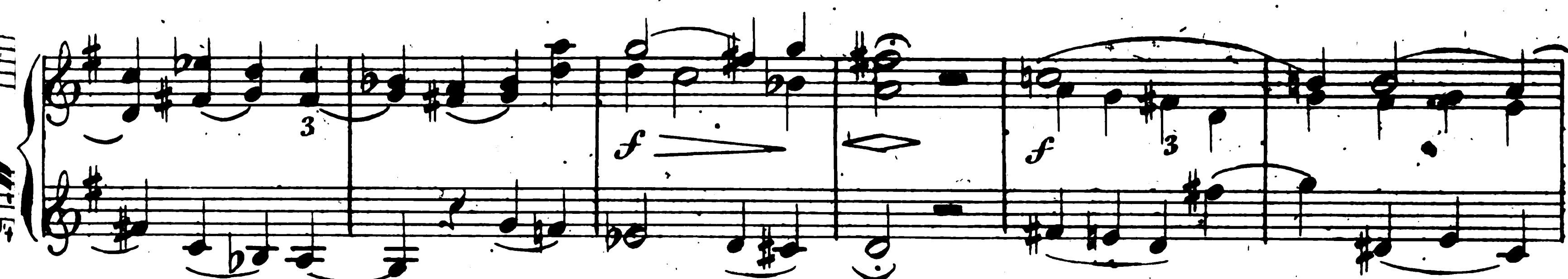
Maj. Fermate



No. 94. Allegr.to

No. 95. Andante.




3
f
f
3


p


N°96.
Allegretto
2/4
f marcato


f


Presto.
N°97.
Tirolese.
3/8
poussé
Fine


4
D.C.

Nº 98. Allegro





Haydn

Nº 99. Poco Adagio





Nº 100 Alla Breve





Nº 101. Andante grazioso







Bolero. Con più moto

Trio 1.







Allegretto.

Trio 2.





No. 102. *Etude*

3 3 3 3 3 4 4 4 4 4 *f* 2 2 4 3

No. 103. Adagio.

f *p*

f *dol* *f*

Vivace

No. 104 *Fanfare.*

p *cres* *f*

p *cres* *f*

No. 105. Flebile.

f *Maj.* *mf*

1 2 *sf* 2 3 *p* *f*

No. 106 Siciliana

Larghetto

con anima

pizz

No. 107. Lento

p

cres

f

(a)

p

più moto

p

f

decres

p

No. 108. Andante.

poussé

p cres f dolce f

No. 109. Allegretto.

No. 110. And^tino.

Maj.

p

Var. 1.


espressivo




Var. 2.
f
mf


f
mf
f


Var. 3.
con spirito


con grazia


f

No. 111.
Allo. risoluto.

No. 112
Andtino. mesto

p

f p f p f f

No. 113.
Tempo di Marcia

f marcato p tiré f

p f p

cres f Fine

Trio 1.

f

fp fp f

fp fp

M.D.C. Trio 2.

Legato p

M.D.C.

p

No. 114.

Polonoise

p dolce

f

Fine

dolce
p

f

D. C.

Trio 1.

Cromatique par #

P. D. C.

Trio 2.

Cromatique par b

p cres f

p cres f

P. D. C.

No 115. Andante cantabile

crescendo

f p

Fine

cres

mf

f

D. C. al Fine

No 116. Allo brillante

f

fp

fp

fp fp

fp

fp


Accordes frappées
No. 117.
All°
smanioso
tiré f
tiré
tiré




p
f
p


f
p


No. 118.
Largh
mesto.
poussé




f
decres

No. 119.

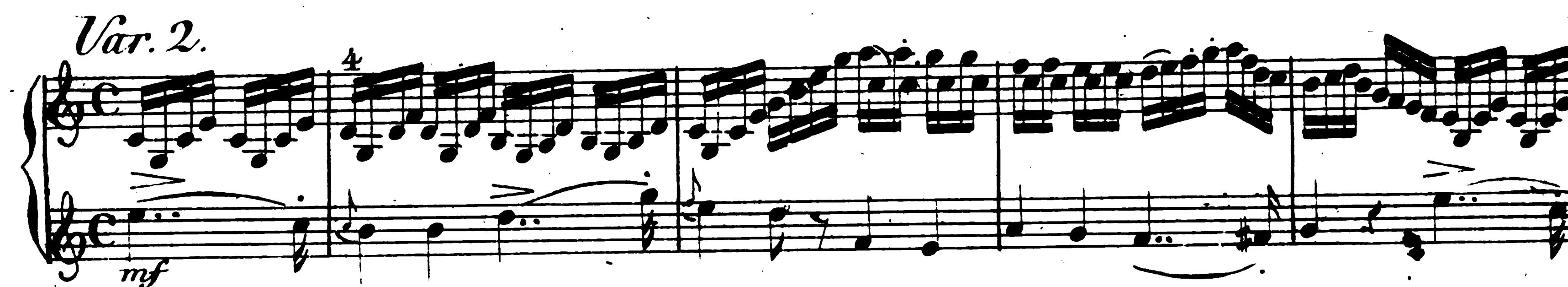
Andante.















Moderato

No. 120. *Polonoise*

mf *cres* *f*

dol *cres* *f*

Trio

Fine

sf *tiré* *mf* *f*

p *cres* *f*

P. D. C.

No. 121. *Etude.*

No. 122.

Andan^te^. con moto

f *sf* *p* *f* *f* *cres* *f* *p* *cres* *f* *p* *p* *f* *p*

No. 123.

Alleman-de.

Fine

D. C.

Nº 124. *Arpéges*

1. *siegue*

2. *Mouvement ad libitum*

3.

4. *siegue*

5. *siegue*

6.

7. *pousse* *siegue*

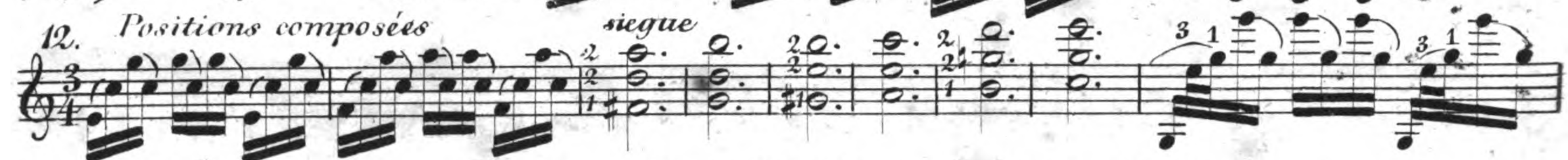
8.

9. *tiré*

10.

11




12. Positions composées
siegue


13.


14.

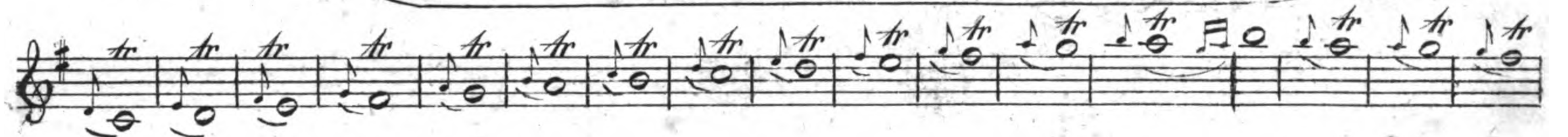

15.
siegue


16.

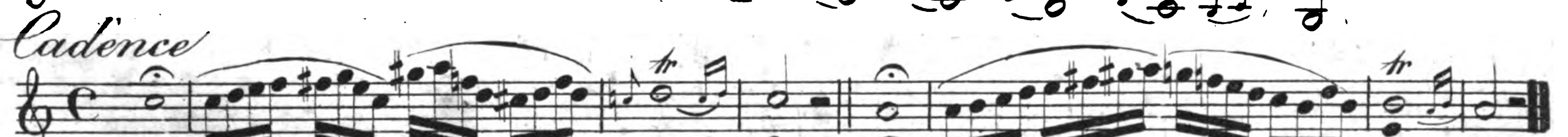




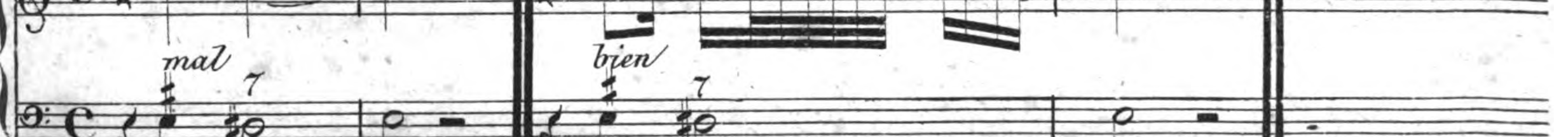

Nº 125.
Adagio.
Mécanisme du Trille
p
cres
f
siegue






Cadence
Mode, ou Ton maj.
Mode, ou Ton min.




mal
bien

Adagio.

N° 126.

Etude

f

3 4

1 2

p

N° 127.

a *balancement*

lentement

En augmentant de vitesse par gradation

vivement

Ondegiamento

b *s'ecrit*

s'exprime

c

No. 128.

All.o maestoso.

f *p* *cres* *f* *p*

f

f

f *ff* *p* *cres* *f*

fp *fp* *f*

4

No. 129. Allegro assai.

p siegue f p f p cres f p f p bis mf cres f p cres f



No 130.
Andte
Fine
2 fois D. C.



Var. 1.
Fine



2 fois D. C.



Var. 2.
dol
Min.
Fine
2 fois D. C.



Var. 3.
Maj. f
Fine



2 fois D. C.



Var. 4.
f
Fine
2 fois D. C.

No. 131.
Presto.

f p cres f p cres f p f p mf cres f p



cres
fr
f
f fr





f



p
f



sf



p
f



No 132. Allegretto
Etude
Min
Fine



D.C.

No. 133.

Allegro arioso.

f tire

f f

p cres p cres f

poussé f

f

p f f

dol

cres

f

p

f

f

f

No. 134. Maestoso.

Etude.

f

f

f

f

N°. 135.

Allegretto

f mf f

p f

p cre - - - scen - - - do f

f

p f p cres f

p cres mf

p cre - - - scen - do f





N° 136. Andante.
Etude.
f
p
espressivo
Fine



f
D.S.
Var. 1.



D. S.



Var. 2.
con fuoco



D. S.



Var. 3.
Legerement
p



Fine
f



Dal Segno
e poi Andte D. C.

Maestoso.

N°. 137. Etude.

f p f p f p fz extens

No. 138. Moderato

Etude.

arpeg

No. 139. Allemande.

Etude.

Fine

sf

sf

p

f

p

f

I

II

D. C.

Nº 140. All.º moderato.

Fantasia.

Lento sostenuto

p *f* *p* *cres* *f* *ff* *decres* *arpeg* *p*

Tempo 1.mo *f*

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *cres* *f*

arpeg

Fin de la 2.de Partie.

Nouvelle Méthode

de la

Mécanique Progressive

du

JEU DE VIOLON

par

B. Campagnoli.

Troisième Partie.

Contenant:

Les sept principales Positions; les regles pour la Diminution et les Ornemens de l'Adagio; la variété des coups d'Archet.

Troisième Partie.

2me Position. Ut, ou C.

No. 141. Lento

attacca

No. 142. Largo

a mezza voce

f p

decres smorz dolce

cres f p pp

No. 143. All.o maest.so

f sciolte

Presto

f

sf

tr

p

pizz

No. 143. Andantino.

a mezza voce

Fine

2. volta D.C.

Var: 1.

f

Fine

f

2volte D. C.

Var. 2.

espressivo

Fine

2 volte D. C.

Var. 3.

Min.

Fine

2volta D. C.

No. 145. Scherzo.

f

f

sf

Fine

Trio.

ff

pousse

tire

S. D. C.

No. 146. Adagio.

poussé

f *f*

p

cres *f* *f*

Position composée.

No. 147. Andante. *Étude.*

f *f*

ad libitum

All.o moderato

f

p *f*

f *mf*

f

attacca

No. 148. Etude.

Vivace.

p cres f ff f mf cres f f

Andante

3me Position.

No. 149. Adagio

f

No. 150. Larghetto

f

f

f

Fine

Min.

espressivo

dolce

f

8va loco cres mf f f tr D. C.

No. 151 Allo.

f poussé

sf

No. 152 Walzer.

f poussé f

tire

Fine

Trio

f

f

W. D. C.

Transposition

Une Seconde. Clef de Contralto. *1 Tierce. Basso.* *1 Quarte. Mezzo Soprano*

1 Quinte. Baritono. *1 Sixte. Soprano.* *1 Septieme. Tenore.*

Tempo ad libitum

No. 153. *Etude.* *Position composée.* Corelli

Allegro

No. 154. *Etude.*

sf

f

cres

f

p

arpeg.

f

più f

legerement

ff

for

mf

dimin

Tempo a piacere.

No. 155. Etude

Corelli.

f

N°. 156. Étude.

Moderato

sur une corde

dolce

Allegro

espressivo

cres

cres

più moto

cres

più f

Mi, ou E.

4me Position.

No. 157. Andante.

f

attacca

No. 158. Mazur.

f

f

Trio.

I

II

Fine

f

f

M.D.C.

N.o 159. And.te sostenuto.

f

sf

All.o assai.

No. 160 Menuet

f *sf* *mf* *f* Fine

Trio.

mf *f* *mf* *f* M.D.C.

Position composée.

No. 161. Allegro. Étude.

Fa, ou F.

5me Position.

No. 162. Andante.

f

Adagio.

No. 163. Prelude

attacca

No. 164. Andante.

mez voce

cres

dolce

Var.

8va

cres

f

loco

5me Position.

No. 165. Polonaise

dol

cres

mf

sf

Fine

Trio.

f

mf

f

P. D. C.

Moderato.

Position composée.

No. 166. Etude.

3me Corde

4me Corde

Sol, ou G.

6me. Position.

N.o 167. Maest.so

f

attacca

N.o 168. Scher.zo

Min.

No. 169 And.te sosten.

Fine

2 fois D. C.

Var.

Fine

2 fois D. C.

Position composée.

All.o

No. 170. Étude

8va loco

Vivace.

No. 171. Étude

8va loco

7me Position.

No. 172 Maestoso

cres f

f

f assai

ritard

No. 173. Prelude

No. 174 Andtino

f

Fine

2 volte D.C.

Var.

Fine

v. D.C.

No. 175. Menuet.

f

f

f assai

Fine

Trio

f

cres

f

f

D.C.

Position composée.

No. 176. Larghtto.

2de

à mono- corde

4me

f

Position composée.

N° 177. Etude. Maestoso

loco

8va loco

N° 178. Etude. Moderato.

N° 179. Etude. Andante.

Portamento

All.o mod.to

N.o 180. Etude.

8va

loco

Andante.

No. 181. Etude.

Allegro

No. 182. Etude

Presto

No. 183. Etude.

sur deux cordes

Position composée.

N.º 184. Étude. Allº risoluto.

Position composeé.

Andante.

Nº. 185. Etude.

f

Allº. brillante.

Nº. 186. Etude.

No. 187. Étude

Adagio.

f *p* *cres*

No. 188. Étude

All.o non troppo.

Più moto

f

2.de et 3.me

3.me et 4.me

loco

26 Exemples, servant de regle pour la diminution et les Ornemens dans l'adagio.

No. 189. Adagio.

1. Sceleton

conduite

2.

3

4

5. cadence

tr

f

No. 190.

6. Ornemens

mouvemens de la Basse

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

cres

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

f

f

21.

No. 191.
Adagio.

20 chant simple — cromatique — enharmonique

21 diminuation

22 simple — diminué

23 simple

24 prolungato

25 tempo rubato

26 tirate

Nº 192. Etude.

1
3
2
3
4
5
6
7
8
f
f
f
f
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
f f f
f f f
20
21
22
23
f
24
25
26
f f f f f
27
28
29
30
31
f f f f f f f f
32
1
4 4 4
4
1
1 1 1 1
tr

Allº modᵗᵒ

Cercle de Modulation.

No. 193. Etude

Ut maj. C dur.

La min. A mol.

note sensible

Sol maj. G dur.

Mi min. E mol.

Re maj. D dur.

Si min. H mol.

La maj. A dur

Fa min. Fis mol.

Mi maj. E dur.

Ut# min. Cis mol.

Si maj. H dur.

Sol# min. Gis mol

Fa# maj. Fis dur.

Sol b maj. Fes dur.


Re # min. Dis mol.
Mi b min. Es mol.


Re b maj. Des dur.


Si b min. B mol.


La b maj. As dur.


Fa min. F mol.


Mi b maj. Es dur.


Ut min. C mol.


Si b maj. B dur.


Sol min. G mol.


Fa maj. F dur.


Re min. D mol.


tiré
poussé

Andte. molto. Trille du 4me doigt.

No. 194. Etude

No. 195. Pizzicato

Etude A.

B. Arco e pizzicato

C. Pizzicato à Mandolino

Mozart

Varieté de coups d'Archet.

No. 196. Etude



Varieté de coups d'Archet.

No. 197. Etude

Moderato

Nouvelle Méthode

de la

Mécanique Progressive

du

JEU DE VIOLON

par

B. Campagnoli.

Quatrième Partie.

Contenant:

L'art de jouer à Monocorde et d'exécuter les sons harmoniques avec des Exercices pour s'emparer de toutes les difficultés.

Quatrieme Partie.

Echelle parfecte du Violon.

N.º 198. Etude. 8va Grave. 8va Media. 8va Accuta. 8va Accutissima



Tempo à piacere

N.º 199. Etude.

1.re Position.



2.de Posit.



3.me Posit.



4.me Posit.



5.me Pos. relative à la 1.re



6.me Pos. relative à la 2.de



7.me Pos. relative à la 3.me



8.me Posit. comme la 1.re



9.me Posit. comme la 2.de



10.me Posit. comme la 3.me



11.me Posit. comme la 4.me



Même mouvement



Echelle à Monocorde

Repetition avec le 1re doigt

N° 200. 1re Corde Mi. E

Etude. 2de C. La. A

3me C. Re. D

4me C. Sol. G

Sur la 1re Corde

Allo maestoso

N° 201. Etude.

a monocorde

8va

loco

p

cres

f

bis

Sur la 2de Corde A.

N° 202. Etude.

Adagio

a monocorde

Sur la 3me Corde D.

N° 203. Etude.

Mazur.

a monocorde

Var: 1.

Var: 2.

Sur la 4me Corde G.



No. 205.
Etude

Allegro.

2de et 3me C

8va

loco

Tons majeurs. Tons mineurs.

No. 206.

Etude

4me Corde
2de Corde
3me c
4me c
3me c
2de c
2de c
4me c
3me c
1re c
4me c
2de c
3me c
1re c
4me c
2de c
4me c
loco
4me c
loco
3me c
2de c
4me c
2de c
3me c
1re c

Allº assai.

Nº 207.
Etude

N°208. Etude

Adagio.

3me Corde 2de C p cres f

2. C.

f

All°. 4me Corde

3me C

4me C

2de C

3me C

2de C

pre c

8va

loco

N°209. Etude

Vivace.

scherzando

8va

loco

8va

loco

f

p

Andantino.
con espressione

No. 210. Etude.

cres f cres f

Più mosso.

f animé

cres f

decres p

No. 211. Etude.

Risoluto.

f *f* *f* *f* tr

dol *f* tr

acceleranto

Adagio *con anima*

a tempo

ad libitum

f

Cadence

pp

No. 212. Etude.

Spiritoso.

sf

sf

ff

All.o con fuoco.

No. 213.
Etude.

8va

pousssé

Tempo giusto.

N.º 214.

f *più f*

p *crescendo* *f*

8va

f

f

ff

poussé

8va

8va

N.º 215. Lento.

3me 4 C

4me C. même position

8va

No. 216. *Etude.*

Allegro spiritoso

tiré

8va loco

siegue

8va loco

4me

loco 8va loco

8va

Adagio cantabile

Tempo 1mo

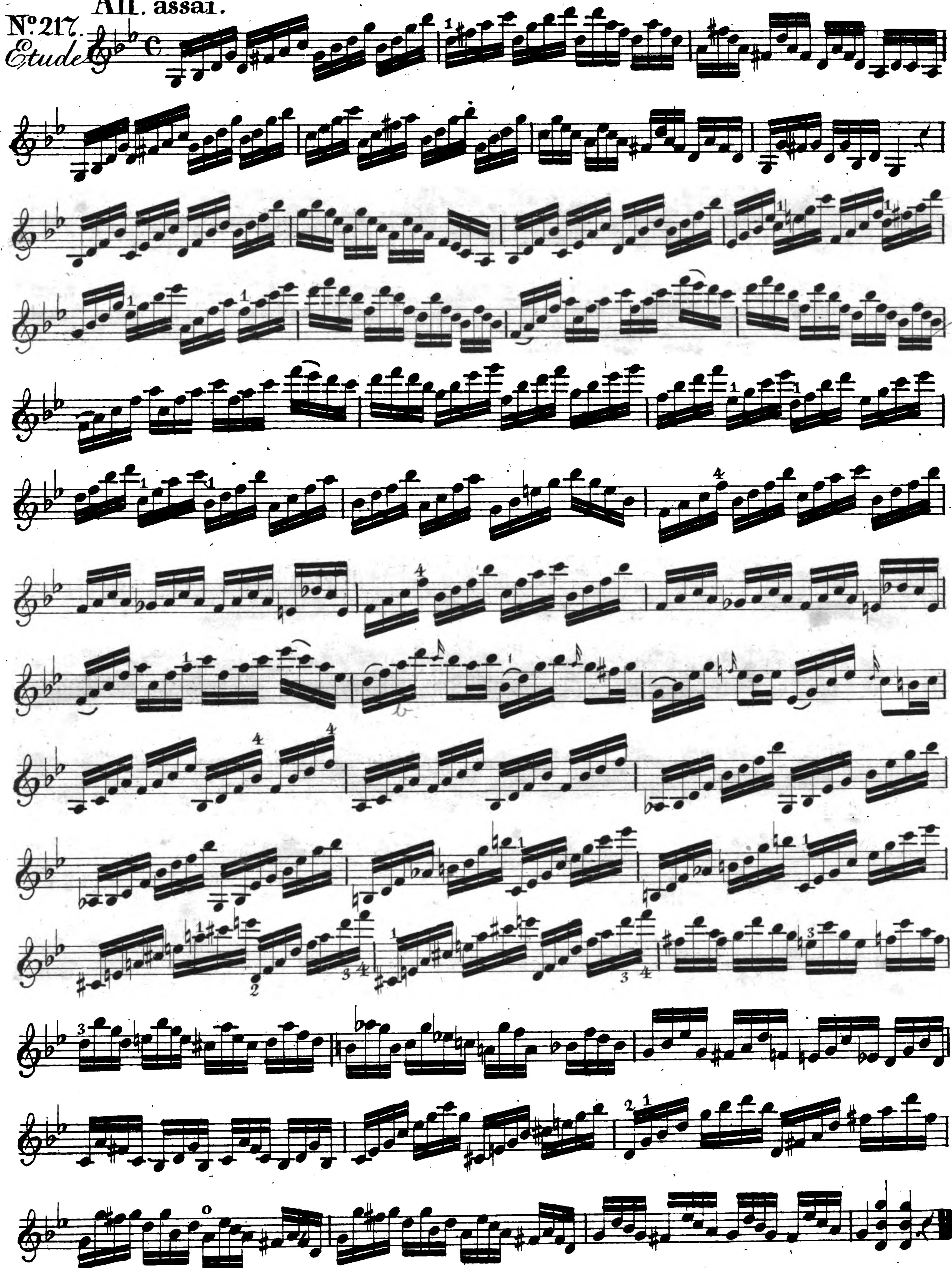
f

f

siegue

All.o assai.

N.o 217.
Etude



Allegro.

No. 218. Etude.

siegue

più moto.

sur 2 cordes

poussé

4me

 sempre forte.

No. 219. Maestoso.

No. 220. Moderato.

bis

bis

ff

Allegretto.

No. 221.

f f

Degres de la Gamme Enharmonique sur la Table du Monocorde.

N.° 222.

Prime, 2.de mineur, 1.me superflue, 3.me diminuée, 2.de majeure, 3.me mineur, 2.de superflue, 4.te diminuée, 3.ce majeure, Quarte juste, 3.ce superflue, 5.te fausse ou diminuée, 4.te superflue, 6.te diminuée, Quinte juste, 6.te mineure, 5.te superflue, 7.me diminuée, 6.te majeure, 7.me mineure, 6.te superflue, 8.ve diminuée, 7.me majeure, Octave juste

sinonims

C. ♭Des. ♯Cis. ♭♭Es es. D. ♭Es. ♯Dis. ♭Fes. E. F. ♯Eis. ♭Ges. ♯Fis. ♭♭As as G. ♭As. ♯Gis. ♭♭B b. A. ♭B. ♯Ais. ♭Ces. H. C.

90 · 85⅓ · 84⅜ · 80 · 80 · 76 · 75 · 72 · 71⅓ · 67½ · 66⅔ · 64⅛ · 63⅓ · 60⅓ · 60 · 57 · 56¼ · 54 · 53⅓ · 50⅔ · 50 · 48 · 47½ · 45

Etude composée de 14 Modes maj. et min.

N.° 223. 1. Ut maj. C dur. Ut min. C moll. 2. Re ♭ maj. Des dur. Re ♭ min. Des moll.

3. Ut ♯ maj. Cis dur. Ut ♯ min. Cis moll. 4. Re maj. D dur. Re min. D moll.

5. Mi ♭ maj. Es dur. Mi ♭ min. Es moll. 6. Re ♯ maj. Dis dur. Re ♯ min. Dis moll.

7. Mi maj. E dur. Mi min. E moll. 8. Fa maj. F dur. Fa min. F moll.

9. Fa ♯ maj. Fis dur. Fa ♯ min. Fis moll. 10. Sol maj. G dur. Sol min. G moll.

11. La ♭ maj. As dur. La ♭ min. As moll. 12. La maj. A dur. La min. A moll.

13. Si ♭ maj. B dur. Si ♭ min. B moll. 14. Si maj. H dur. Si min. H moll.

Ut. C.

a monocorde

Degres Enharmoniques en 1.re Position.

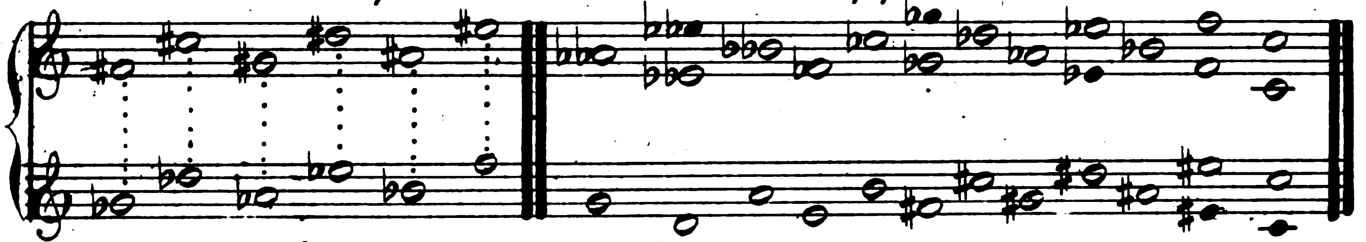
Sol ♯ La ♭Si ♮ Ut ♯ Re ♯ Mi Fa ♯ Sol ♯

sinonims

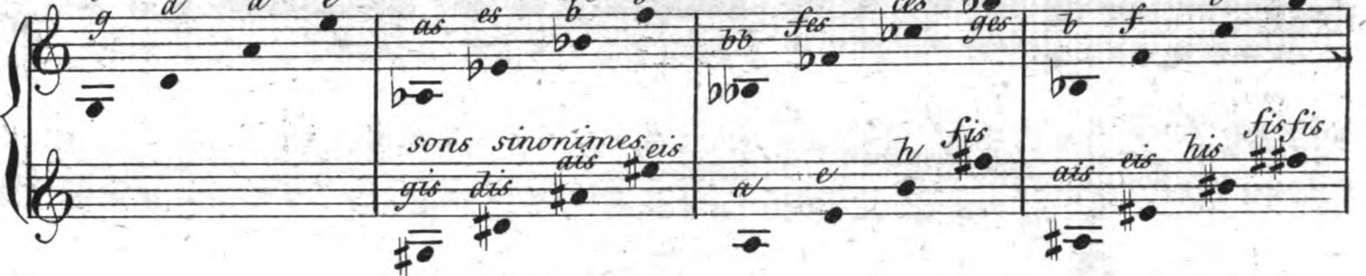
La ♭Si ♮Si Ut ♯ Re ♯ Mi Fa ♯ Sol ♯ La ♯ H Ut

Sons sinonimes, qui ont le meme rapport.

N.º 225.



Progressions de 5.te par degrés Enharmoniques.





Degrés enharmoniques mesurés sur la Touche du Violon.

Etude pour se familiariser avec le Genre Enharmoniques.

N.º 226.













Modeles de figures et coups d'Archet applicables aux Etudes suivantes.

N° 227.

1 2 3 4 5

6 *en poussant* 7 8 9

10 11 12 13

N° 228 Etude. *Varieté de doigter.*

N° 229 Etude. *Pour se procurer la facilité de demancher.*

N° 230. Etude. *Gamme cromatique*

8va

Pour se familiariser avec les Positions composés

No. 231. Etude.

ad arbitrio

8va

No. 232. Etude.

Mi b maj. Es dur.

transition

Ut min. C mol.

Mi b min. Es mol.

La b min. As mol.

Si b min. Bes mol.

cromatique

Ut min. C mol.

No. 233. Etude.

La maj. A dur.

Ut # min. Cis mol.

Si min. H mol.

Ut # min. Cis mol.

Si maj. H dur.

Ut # min. Cis mol.

Sol # min. Gis mol.

Doubles sons, practicables dans les Positions composées.

N.º 234. Etude.

Unisons.

Secondes.

Tierces.

Quartes.

Quintes.

No. 235. *Sixtes.*

Septiemes.

Octaves.

No. 236. *Etude mecanique*

Conclusion

Experiance du troisieme sons

No. 237.

3 maj. Ton maj. Ton min. 3 min. 3 minime

7 min. 7 maj.

No. 238.

f

N°. 239.

Sons Harmoniques naturelles.

Sons correspondants.

Corde Mi. E.

Corde La. A.

Corde Re. D.

Corde Sol. G.

Sons Harmoniques artificielles.

1re Echelle d'Ut. Tonleiter.

N°. 240.

2de Echelle d'Ut.

3me Echelle de Sol.

4me Echelle de Sol, en 3me position.

N°. 241.

5me Echelle de Re.

6me Echelle de La.

7me Echelle de Mi.

8me Echelle de Fa.

9me Echelle de Si b. 10me Echelle de Mi b.

No. 242. Echelle cromatique. sinonimes. sinon. sinon.

sinon. Analogie des sons harm. 8va

f g d a e

No. 242. Allemande. Etude. 1re position

3me Position.

No. 244. Andante.

Fine

D.C.

1re Position.

No. 245. Allegretto.

pizzicato

Fine

Trio.

3me Position.

arco sul porticello

A.D.C.

3me Position.

Andantino.

No. 246.

Menué. 3me Position.

No. 247.

Fine

Trio.

M.D.C.

Accord du Violon.



Notturno.

Adagio, con sordino.

espressivo — *p* — *f* — *sf* — *dol* — *f tr* — *espress* — *f* — *Cadence* — *dolce* — *f* — *ritardando* — *p*

No. 249. Scherzo.

All.º non troppo.

Ponticello

loco

f p f cres

poussé

Fine

Trio

mf p f mf

Scherzo D.C.

No. 250. Finale.

Maestoso.

Winter.

p mf f ff pp

Fin de la 4.me Partie.

Nouvelle Méthode

de la

Mécanique Progressive

du

JEU DE VIOLON

par

B. Campagnoli

Membre de l'Académie Royale de Suéde.

Cinquième Partie,

contenant:

Les règles et l'explication des leçons et des études contenues dans les prémières quatre parties.

Neue Methode

einer fortschreitenden Mechanik

des

Violin-Spiels

verfasst

von

B. CAMPAGNOLI

Mitglied der königl. schwedischen Akademie.

Fünfte Abtheilung,

enthaltend:

Die Regeln und die Erklärung der Lectionen und Studien der vier ersten Abtheilungen.

Préface.

Les Leçons et Etudes contenues dans les quatre premières Parties de cet Ouvrage, sont rangées de façon que chacun à l'aide du Maître pourra d'abord se mettre à la pratique. Elles serviront d'exemple aux Règles suivantes que j'ai apprises tant à l'école du célèbre Nardini, que par une expérience de nombre d'années et qui j'ai d'ailleurs puisées dans les ouvrages des meilleurs auteurs. Elles sont de la dernière importance pour ceux qui voudront jouer du Violon en perfection.

Vorrede.

Die Lectionen und Studien in den vier ersten Abtheilungen dieses Werkes sind so geordnet, daß ein Jeder mit Hülfe des Lehrers sie gleich wird in Ausübung bringen können. Sie sind die Beispiele zu den folgenden Regeln, welche ich theils in der Schule des berühmten Nardini, theils durch eine langjährige Erfahrung gelernt habe, und auch zum Theil aus den Werken der besten Meister schöpfte. Sie sind von der größten Wichtigkeit für diejenigen, welche die Violine mit Vollkommenheit spielen lernen wollen.

Table des matières.

Première Partie.

Les élémens de musique, les principales règles de l'intonation et du mécanisme, la multiplication des figures, la mesure en tous les temps, simples et composés, des Etudes pour se familiariser avec les ♯ et les ♭, les douze tons majeurs et mineurs et tous les intervalles; l'ordre et les divers coups d'archet avec leurs divisions, mesure, accents et force de l'expression, soit chantable, soit sonable avec des études progressives.

Seconde Partie.

Des agrémens de musique, des doubles sons, des consonnances et dissonnances, des accords, des harpeggios, l'art du tremblement (Trillo), du balancement.

Troisième Partie.

Les sept principales positions, les règles pour la diminution et les ornemens dans l'Adagio. Variété du coup d'archet, jeu de main, cercle de modulation avec des Etudes, qui parcourent les positions composées.

Quatrième Partie.

Connoissance de toute l'extension de la corde et de toutes les quatre cordes en général. L'art de jouer à monocorde. Des exercices pour acquérir une grande légèreté de main, force, agilité et souplesse dans les doigters, exercices mécaniques pour s'emparer de toutes les difficultés. Gamme enharmonique, le tempérament, des sons synonymes, l'effet du troisième son. Gammes des sons harmoniques en tous les tons, et à la fin la règle pour apprendre à imiter le flageolet et la Viole d'amour sur le Violon.

Inhalt.

Erste Abtheilung.

Die Anfangsgründe der Musik, die vornehmsten Regeln der Anstimmung und des Mechanismus, die Vervielfältigung der Notenfiguren, der Takt in allen einfachen und zusammengesetzten Taktarten, Studien um sich mit den ♯ und ♭ bekannt zu machen, die zwölf Dur und Moll Tonarten und alle Intervalle, die Ordnung und die verschiedenen Bogenstriche mit ihren Eintheilungen, Takt, Tonzeichen und Kraft des Ausdrucks, er sey singbar oder klangvoll, mit fortschreitenden Studien.

Zweite Abtheilung.

Von den Verzierungen in der Musik, von den Doppelgriffen, von den Wohlklängen und Uebelklängen, von den Akkorden, von den Harpeggios, die Kunst den Triller zu schlagen, von der Schwebung.

Dritte Abtheilung.

Die sieben Haupt-Lagen auf der Violine, die Regeln über die Verzierungen im Adagio. Verschiedenheit des Bogenstrichs, künstliche Fingersetzung, Zirkel der Modulation mit Studien in zusammengesetzten Lagen.

Vierte Abtheilung.

Kenntniß von der ganzen Ausdehnung der einzelnen Saite, und aller vier Saiten zusammen. Die Kunst auf einer Saite zu spielen. Uebungen um eine große Leichtigkeit der linken Hand, Kraft, Geschwindigkeit und Geschmeidigkeit in der Fingersetzung zu erlangen. Uebungen um alle mechanische Schwierigkeiten in seine Gewalt zu bekommen. Enharmonische Tonleiter, die Temperatur, gleichbedeutende Töne, die Wirkung des dritten Tons. Tonleitern der harmonischen Töne, und endlich die Regel um auf der Violine die Töne des Flageolets und die der Viole d'amour nachahmen zu können.

Introduction.

Du Mécanisme.

De la manière de tenir le Violon et de le manier.

1.

En maniant le Violon il faut principalement faire attention à trois choses: 1) à le traiter avec la moindre fatigue et avec la moindre incommodité possible. 2) à placer la main de la manière la plus favorable à la facilité et à l'intonation. 3) à placer les doigts de façon que le ton du Violon soit fort et clair.

2.

On met le fond du Violon sur la clavicule, et on appuie légèrement le menton sur le couvert, du côté du bourdon, précisément près de la queue.

3.

Il faut se garder de serrer trop le menton contre la clavicule, et de tenir le Violon d'une manière forcée; mais il faut le diriger de sorte que la tête du joueur reste droite autant que possible.

4.

Il ne faut tenir la plaine du Violon ni horizontalement, ni tout-à-fait droit, mais tournée un peu vers la figure du joueur, de manière que le bourdon soit en haut, et la chanterelle en bas.

5.

Il ne faut pas appuyer le manche du Violon précisément au fond du creux entre le pouce et l'index, mais de manière que le manche soit plutôt sur le pouce que sur l'index, en observant qu'entre le creux et le manche il y ait un espace pour y passer au moins un doigt. V. *Tab. II.* N. 6.

6.

Il ne faut jamais presser le manche de l'index contre le pouce, mais il faut le tenir avec toute la légèreté possible.

7.

Il faut tenir bien plié au dedans le poignet, que la paume de la main ne touche point au manche, mais qu'elle s'en écarte le plus loin possible.

8.

Le revers de la main doit être tourné vers le corps du joueur au dehors du manche faisant un mouvement opposé et contraire au coude.

Einleitung.

Von dem Mechanismus.

Von der Art die Violine zu halten und sie zu behandeln.

1.

Bei der Behandlung der Violine muß man besonders auf drei Dinge achten: 1) daß man sie mit der möglich geringsten Anstrengung und Unbequemlichkeit behandle. 2) Daß man der Hand eine Lage gebe, welche der leichten Bewegung und der Intonation am günstigsten ist. 3) Daß man die Finger so auf die Saiten setze, daß der Ton stark und deutlich sey.

2.

Man lege den Boden der Violine auf das Schlüsselbein, und auf die Decke lege man leicht das Kinn links, bei der G Saite, genau neben dem Saitenhalter.

3.

Man hüte sich das Kinn zu sehr gegen das Schlüsselbein zu drücken und die Violine auf eine gezwungene Art zu halten. Man halte sie vielmehr so, daß der Kopf des Spielenden möglichst gerade bleibe.

4.

Man halte die Fläche der Violine weder horizontal noch ganz gerade aus, sondern ein wenig gegen das Gesicht herüber geneigt, so daß die G Saite höher und die Quinte tiefer liege.

5.

Man muß den Hals der Violine nicht genau in die Höhlung zwischen dem Daumen und Zeigefinger legen, sondern so, daß er vielmehr auf dem Daumen als auf dem Zeigefinger ruhe, wobei zu beobachten ist, daß zwischen der Höhlung und dem Halse der Violine ein Raum sey, worin wenigstens ein Finger liegen könne. Siehe Tab. II. No. 6.

6.

Man muß niemals den Hals der Violine mit dem Zeigefinger gegen den Daumen drücken, sondern ihn möglichst leicht halten.

7.

Man muß das Handgelenk einwärts biegen, damit die Fläche der Hand nicht den Hals der Violine berühre, sondern möglichst weit davon bleibe.

8.

Die Außenseite der Hand muß gegen den Körper des Spielenden gewendet seyn, indem sie eine dem Elnbogen entgegengesetzte Bewegung macht.

9.

Il faut tenir le coude tourné le plus près possible au dedans du corps, de manière que la pointe se trouve presque au milieu de la poitrine; on peut même appuyer le coude s'il est nécessaire. On observera aussi de ne pas tenir le Violon ni trop haut ni trop bas, mais de telle manière que la coquille du manche corresponde à peu près au milieu de la poitrine.

10.

La partie supérieure du bras attachée à l'épaule s'appuie légèrement sur les premières côtes de la poitrine où il doit se reposer et rester toujours immobile.

11.

Quand la main sera mise à son endroit, elle ne doit jamais s'en écarter; (excepté quand on changera de position) mais elle n'avancera ni ne retirera que les seuls doigts selon les différentes combinaisons sans le moindre mouvement.

12.

On tiendra toujours tous les doigts sur les cordes sans jamais les en écarter. De cette manière ils seront toujours prêts quand on en aura besoin, on aura moins de fatigue, et l'exécution se fera avec la plus grande promptitude. V. *Tab. I.*

13.

Il ne faut appuyer les doigts sur les cordes que tant qu'il est nécessaire, afin que la vibration de la partie de corde qui s'étend du doigt jusqu'au chevalet, ne se communique point à la partie interceptée entre le sillet et le doigt.

14.

On ne levera les doigts que très peu des cordes pendant qu'on joue et il suffit, qu'ils ne les touchent point.

15.

On établira pour règle fixe, de tenir toujours les doigts sur les cordes et de ne point les lever sans nécessité; ainsi que de laisser sur les cordes les doigts qui pourront encore servir, quoique il y ait des notes au milieu.

Position mécanique du bras droit.

1.

Le bras qui soutient l'archet, ne doit se tenir ni trop haut, ni trop bas, mais dans une position naturelle comme il se tiendroit dans toute action indifférente.

2.

Le pouce, la main, le coude et le corps entier du bras qui soutient l'archet, doit se trouver au même niveau, c'est-à-dire à la même hauteur.

9.

Man muß den Elnbogen so nahe als möglich dem Leibe zu halten, so daß die Spitze fast unter der Mitte der Brust liegt; man kann ihn sogar andrücken, wenn es nöthig ist. Man muß auch darauf achten, die Violine weder zu hoch noch zu tief zu halten, sondern so, daß die Schnecke ungefähr gegen die Mitte der Brust über ist.

10.

Der an der Schulter befindliche obere Theil des Arms lehnt sich leicht an die Seite der Brust, wo er unbeweglich liegen bleiben muß.

11.

Wenn sich die Hand an ihrer Stelle befindet, so darf man sie nicht davon entfernen; (ausgenommen, wenn die Lage verändert wird) alsdann wird sie nicht weiter rück- oder vorwärts gesetzt, als es die Finger bei den verschiedenen Zusammenstellungen erfordern ohne die geringste Bewegung.

12.

Man halte immer alle Finger über den Saiten ohne sie irgend davon zu entfernen. So werden sie immer bereit seyn, wenn man sie nöthig hat, ohne daß es Anstrengung erfordert, und der Vortrag wird mit größter Genauigkeit von Statten gehen. Siehe Tab. I.

13.

Man muß die Finger nicht fester auf die Saiten drücken als es nöthig ist, damit die Schwingung desjenigen Theils der Saite, welcher sich vom Finger bis zum Stege erstreckt, nicht sich dem zwischen dem Sattel und dem Finger befindlichen Theile mittheile.

14.

Die Finger dürfen während des Spiels sich nur äußerst wenig von den Saiten erheben und es ist genug, daß sie sie nicht berühren.

15.

Man mache es sich zur festen Regel, die Finger stets über den Saiten zu halten und sie nicht ohne Noth aufzuheben; eben so lasse man diejenigen Finger fest auf den Saiten, welche man gebrauchen kann, ob sich gleich Noten in der Mitte finden.

Haltung des rechten Arms.

1.

Der Arm, welcher den Bogen unterstützt, darf weder zu hoch noch zu tief gehalten werden, sondern muß in einer natürlichen Lage bleiben.

2.

Der Daumen, die Hand, der Elnbogen und der ganze Arm, der den Bogen unterstützt, müssen sich in gleicher Linie und Höhe befinden.

3.

Il ne faut pas tenir l'archet tout-à-fait des bouts des doigts, mais tenant les doigts un peu courbés, dans une position naturelle, de façon que la hausse soit hors de la main. Il faut que le petit doigt tienne l'archet dans l'équilibre, et qu'il soit tout-à-fait étendu sur la baguette, de manière que la pointe se trouve vis-à-vis de la hausse.

4.

On tient le pouce sous la baguette de l'archet pour le soutenir; l'index qui doit être plus en avant que le pouce, sert à en augmenter ou à en diminuer la force, et les autres trois doigts servent à le diriger.

5.

Le pouce qui conduit tous les mouvemens de l'archet se tiendra avec sa jointure plié au-dehors et non pas au dedans de la main pour faire plus de résistance aux autres doigts. V. *Tab. II.* N. 1.

6.

Les doigts qui soutiennent l'archet doivent être distribués de sorte que le pouce réponde en bas immédiatement au doigt du milieu et si l'on veut quelquefois augmenter la force, on retirera un peu le pouce, de manière qu'il s'approche de la direction du troisième doigt ou du doigt annulaire.

7.

Il ne faut pas trop approcher les doigts l'un de l'autre, mais il faut les distribuer sur la baguette de l'archet dans une petite distance. La première jointure de l'index, du doigt du milieu et de l'annulaire sera appuyée sur la baguette, les bouts des doigts seront un peu courbés au dedans de la main vers le pouce, et les doigts seront un peu tournés le long de la baguette vers la hausse. La seconde jointure des trois prémiers doigts sera un peu pliée au-dedans de la main, et au dehors elle doit représenter une courbure ronde. V. *Tab. I.* N. 2. et *Tab. II.* N. 1. 2. 3.

8.

Il ne faut pas trop serrer l'archet entre les doigts, mais légèrement. Il faut tenir l'archet ferme, mais sans qu'il roidisse les doigts. Toutes leurs jointures doivent être libres; si l'on observe cela les doigts feront sans gêne des mouvemens imperceptibles qui contribueront beaucoup à embellir le son.

9.

Il faut que le poignet agisse de même avec la plus grande adresse et légèreté. Il faut le considerer comme un ressort qui dirige tous les mouvemens élastiques de l'archet.

3.

Man muß den Bogen nicht ganz mit der Spitze der Finger, sondern mit ein wenig gekrümmten Fingern in einer natürlichen Lage halten, so, daß der Frosch außerhalb der Hand bleibe. Der kleine Finger muß den Bogen im Gleichgewicht halten und lege sich ganz ausgestreckt auf den Bogenstock, so, daß die Spitze sich dem Frosche gegenüber befinde.

4.

Den Daumen hält man unter dem Bogenstock um ihn zu unterstützen; der Zeigefinger, welcher über den Daumen heraufgerückt seyn muß, dient dazu, die Kraft des Bogens zu vermehren oder zu vermindern, und die andern drei Finger dienen dazu, den Bogen zu führen.

5.

Der Daumen, welcher alle Bewegungen des Bogens leitet, muß sich mit seinem Gelenke auswärts und nicht einwärts nach der Hand zu biegen um mehr Widerstand gegen die andern Finger zu leisten. Siehe Tab. II. N. 1.

6.

Die Finger, welche den Bogen halten, müssen sich so fügen, daß der Daumen von unten unmittelbar dem Mittelfinger entspreche, und wenn man bisweilen die Stärke erhöhen will, muß der Daumen ein wenig zurückgehen, so daß er sich der Richtung des dritten oder Ringfingers nähert.

7.

Die Finger dürfen sich nicht zu sehr an einander schließen, sondern müssen sich auf dem Bogenstock in einer kleinen Entfernung von einander halten. Das erste Gelenk des Zeigefingers, des Mittelfingers und des Ringfingers muß sich an den Bogen legen, die Fingerspitzen werden ein wenig innerhalb der Hand gegen den Daumen gekrümmt, und die Finger werden ein wenig längs des Bogens nach dem Frosch hin gelegt. Das zweite Gelenk der drei ersten Finger muß sich ein wenig innerhalb der Hand beugen, und außerhalb eine runde Krümmung bilden. Siehe Tab. I. N. 2. und Tab. II. N. 1. 2. 3.

8.

Man muß den Bogen nicht zu fest zwischen den Fingern halten, sondern leicht, weil sonst die Finger steif werden. Alle ihre Gelenke müssen frei seyn; wenn man darauf achtet, so werden die Finger ohne Zwang unmerkliche Bewegungen machen, welche viel zum schönen Ton mit beitragen.

9.

Das Handgelenk muß sich ebenfalls höchst gewandt und leicht bewegen. Man muß es wie eine Stahlfeder ansehen, welche alle elastische Bewegungen des Bogens leitet.

10.

On peut permettre au bras qui conduit l'archet un peu de mouvement du haut en bas ou l'opposé, mais il est défendu tout mouvement latéral à la partie supérieure du bras, de manière que la jointure du bras soit presque déliée, et se plie aisement parceque c'est elle seule qui fait le jeu entier, sans communiquer de son mouvement à la partie supérieure du bras.

11.

Tout le corps du bras ainsi que la main doivent faire quatre petits degrés de mouvement, tandisque l'archet passe d'une corde à l'autre en se levant et en se baissant.

12.

Cependant il faut éviter soigneusement de retirer le coude hors du corps; ce qui dérangeroit toute la direction de l'archet.

13.

Que l'archet glisse sur les cordes dans une direction tout-à-fait perpendiculaire et parfaitement parallèle au chevalet; qu'on le conduise bien droit, et qu'on évite de le tourner obliquement ou vers la touche ou du côté opposé.

De la Manière de manier l'archet.

Definition I. On appelle coup d'archet *en bas* ou tiré celui qui commence près de la main qui soutient l'archet et qui s'étend jusqu'à la pointe, c'est-à-dire de manière que la pointe de l'archet soit sur les cordes ou près des cordes.

Definition II. On appelle coup d'archet *en haut* ou poussé celui qui commence par la pointe de l'archet et qui suivant par en haut finit près de la hausse de l'archet.

1.

Quand on commence à tirer, les deux jointures du coude et de la main doivent se tourner dans une direction tout-à-fait opposée. La jointure du bras doit rester bien pliée au dedans en formant un angle très-aigu, et la main doit être tournée beaucoup au dehors de manière que la longueur du pouce soit parallèle à la direction des cordes.

2.

Quand on aura fini de tirer, la courbure du bras et de la main doit former presque un demicercle, par là la main se trouvera un peu tournée au dedans.

3.

En tirant il faudra donc faire toujours avec les jointures du bras et de la main deux mouvemens opposés; en tirant on ouvrira imperceptiblement la jointure du bras et on tournera la main au dedans; en poussant on tournera la main au dehors imperceptiblement et on resserrera le bras.

10.

Man kann dem Arme, der den Bogen führt, einige Bewegung aus der Höhe in die Tiefe oder umgekehrt erlauben, aber jede Bewegung von der Seite zum höhern Theile des Arms bleibt verboten, so daß das Armgelenk frei bleibe und sich leicht biege, weil es allein das ganze Spiel zu betreiben hat, ohne von seiner Bewegung dem Ober-Arm etwas mitzutheilen.

11.

Der ganze Arm so wie die Hand müssen vier kleine Grade der Bewegung machen, indem sie sich heben und senken während der Bogen von einer Seite zu der andern geht.

12.

Jedoch muß man sorgfältig vermeiden den Elnbogen von dem Körper zurück zu ziehen; dieses würde die ganze Bogenführung in Unordnung bringen.

13.

Der Bogen gehe über die Saiten in einer ganz perpendikulären Richtung und vollkommen parallel zum Stege; man führe ihn recht gerade, und vermeide ihn mit der Spitze schräg gegen das Griffbret oder auf die Gegenseite zu wenden.

Von der Behandlung des Bogens.

Erklärung 1. Herunterstrich (französisch tiré) nennt man denjenigen Bogenstrich, der nahe bei der Hand, die den Bogen hält, anfängt und bis zur Spitze fortgeht, so daß diese sich über den Saiten befindet, oder nahe dabei.

Erklärung 2. Hinaufstrich (französisch poussé) nennt man denjenigen Bogenstrich, der mit der Spitze des Bogens anfängt und nahe am Frosch endigt.

1.

Wenn man den Herunterstrich machen will, so müssen die beiden Gelenke des Elnbogens und der Hand sich nach einer ganz entgegengesetzten Richtung wenden. Das Armgelenk muß sehr einwärts gebogen bleiben, indem es einen sehr scharfen Winkel bildet, und die Hand muß sich sehr herausbeugen, so daß die Länge des Daumens parallel mit der Richtung der Saiten bleibt.

2.

Wenn der Herunterstrich geendet ist, muß die Krümmung des Arms und der Hand fast einen Halbzirkel bilden, daher sich die Hand ein wenig einwärts gebogen finden wird.

3.

Bei dem Herunterstrich wird man immer mit dem Gelenke des Arms und der Hand zwei entgegengesetzte Bewegungen machen müssen; bei dem Herunterstrich wird sich das Armgelenk allmählig öffnen, indem sich die Hand hereinbiegt; beim Aufstrich wird sie sich unvermerkt herausbeugen und der Arm sich wieder schließen.

4.

Il faut tenir l'archet, la baguette un peu tournée vers les cordes du côté de la touche de manière que le crin se trouve tourné vers le sillet, et il faudra tourner l'archet d'autant plus qu'il sera plus pesant.

4.

Man muß den Bogen so halten, daß der Stock ein wenig gegen die Saiten nach der Seite des Griffbrets hin geneigt ist, und die Haare gegen den Steg gerichtet sind; und je schwerer der Bogen ist, um so mehr muß man ihn neigen.

5.

Il faut toujours jouer au même point des cordes sans porter l'archet ni ne le laisser tomber à son plaisir soit vers le chevalet, soit vers la touche; et l'endroit le plus propre est à-peu-près sur le terme ou l'extrémité des *S* ou des ouvertures de la table de dessus du Violon, précisément sur la ligne *Tab. II.* N. 9. huitième partie de la corde mécaniquement divisée entre le sillet et le chevalet.

5.

Man muß mit dem Bogen stets auf demselben Punkt der Saiten spielen ohne ihn nach Belieben bald gegen den Steg, bald gegen das Griffbret hin zu führen, und die beste Stelle ist nahe über dem Ende der *S* Löcher der Decke der Violine, genau auf der Linie Tab. II. N. 9. als achter Theil der Saite, wenn sie mechanisch zwischen dem Sattel und dem Stege eingetheilt wird.

Observation.

Un Commençant de 7 ou 8 ans doit se servir d'un petit Violon bien monté et d'un archet proportionné à son age. Pour lui procurer la facilité de tenir la main gauche dans son endroit juste on attachera sur le manche deux petits morceaux de bois dur à peine palpables comme ●, l'un vis-à-vis du *si* du bourdon, l'autre vis-à-vis du sillet du côté de la chanterelle; si la main se derange, on pourra la remettre avec sureté à son juste lieu. *Tab. II.* N. 4 et 6.

Pour être sûr de tenir bien l'archet et de distribuer proprement les doigts sur la baguette, qu'on fasse trois petites incisions concaves pour appuyer le pouce, l'index et le petit doigt; les autres deux doigts s'arrangeront en conséquence.

Pour éviter le defaut de mener mal l'archet, qu'on attache une petite corde ou ruban de la manière que l'on voit *Tab. I.* N. 3.

Bemerkung.

Ein Anfänger von 7 oder 8 Jahren muß sich einer kleinen gut bezogenen Violine bedienen und eines Bogens, welcher seiner Größe angemessen ist. Um ihm es zu erleichtern die linke Hand an den rechten Ort zu legen, befestige man an dem Halse zwei kleine Stückchen hartes Holz wie ●, aber kaum fühlbar, das eine dem h der G Saite gegenüber, das andere dem Sattel, zur Seite der Quinte gegenüber; wenn sich die Hand verrückt hat, wird man sie mit Sicherheit an ihre rechte Stelle wieder setzen können.

Um der richtigen Haltung des Bogens, und der gehörigen Vertheilung der Finger auf dem Stocke gewiß zu seyn, mache man auf letzterm drei rund ausgehöhlte Einschnitte, um darin den Daumen, den Zeigefinger und den kleinen Finger zu legen; die beiden andern Finger werden sich darnach schon fügen.

Um eine fehlerhafte Bogenführung zu vermeiden, hefte man eine Schnur oder ein Band an den Ober-Arm wie man es sieht Tab. I. N. 3.

De l'Attitude en général.

Il ne suffit pas que le Violon et l'archet soient posés comme on vient de l'indiquer, il faut de plus que l'attitude du corps et celle de la tête se trouvent d'accord avec cette pose et tendent à la maintenir. Une attitude noble et aisée favorise le développement de tous les moyens, permet à la grace d'accompagner les mouvemens des doigts et de l'archet et augmente ainsi le charme de l'exécution. Il est donc essentiel de tenir la tête droite et en face de la musique qu'on exécute, l'épaule gauche avancée le moins possible, le corps d'aplomb et soutenu par le côté gauche afin que le côté droit soit dégagé et que le bras puisse agir avec la plus grande liberté sans donner aucun mouvement au reste du corps.

On évitera enfin de mettre dans son attitude ou une recherche affectée qui deviendroit ridicule, ou une négligence qui nuiroit à la grace, et qui ne pourroit que dégrader le premier des instrumens.

Von der Stellung überhaupt.

Es ist nicht genug, daß die Violine und der Bogen auf die eben angezeigte Art gehalten werden, sondern die Stellung des Körpers und des Kopfs müssen mit dieser Haltung übereinstimmend seyn, und sie zu behaupten suchen. Eine edle und ungezwungene Stellung ist dem Spieler zur Entwickelung seiner Kunst sehr beförderlich, läßt ihn die Bewegungen der Finger und des Bogens mit Anstand begleiten, und vermehrt so die Reitze seines Spiels. Es ist daher wesentlich, daß man den Kopf gerade und das Gesicht der Musik, die man spielt, gerade gegenüber halte, die linke Schulter so wenig als möglich vorstrecke, den Körper gerade und auf die linke Seite gestützt halte, damit die rechte Seite ungezwungen bleibe, und der Arm mit völliger Freiheit arbeiten könne, ohne dem übrigen Theile des Körpers einige Bewegung zu verursachen.

Man vermeide endlich alles Affectirte in seiner Stellung, welches lächerlich macht, so auch alle Nachlässigkeit, welche dem Anstande schadet, und welche das erste aller Instrumente nur herabsetzen würde.

Conclusion.

Pour s'exercer dans la vraie attitude de tenir le Violon et l'archet, la quelle est représentée sur les gravures ci-jointes, l'écolier se mettra devant une glace, en comparant son attitude avec celle qui est préscrite par les règles et montrée sur les gravures.

Beschluß.

Um sich in der richtigen Stellung, die Violine zu halten und den Bogen, zu üben, so wie sie auf den beigefügten Kupferstichen vorgestellt ist, darf sich der Schüler nur einem Spiegel gegenüber stellen, um so seine Stellung mit der durch die Regeln vorgeschriebenen und auf den Kupferstichen befindlichen zu vergleichen.

Première Partie.

Les élémens de Musique.

La musique s'écrit et s'exprime par des figures, des signes et des chiffres qui determinent la grandeur des sons, la valeur des notes, et la mesure et qui sont les élémens de Musique. V. *Tab. III.*

L'Accord du Violon.

On accorde les quatres cordes du Violon par Quintes justes. Clef de Sol. Figure de la Ronde. *Mi*, la première. *La*, la seconde. *Re*, la troisième. *Sol* la quatrième. Le doigter se marque sur les notes par les Chiffres 1. 2. 3. 4. La corde vuide par le o (zéro).

Leçon 1.

L'ordre de l'archet.

Mesure à 4 temps. Figure de la Blanche. Lorsque le temps et les Notes sont en nombre pairs, on tire l'archet pour la première Note et on le pousse pour la seconde consécutivement, de manière que chaque mesure commence par un coup d'archet en tirant et finisse par un coup d'archet en poussant.

Il faut glisser l'archet sur les cordes dans une direction tout-à-fait parallèle au chevalet; il doit donc être conduit bien droit ni jamais tourner obliquement la pointe vers la touche ou à l'opposé.

2.

Règle de l'intonation.

Première Position. La Gamme diatonique d' Ut composée de tons et demitons. Elle est la Règle de l'intonation. Il y a deux mutations à observer.

En montant le $\overset{*}{2}$ et le $\overset{*}{1}$ doigt se retirent. En descendant le $\overset{+}{1}$ et le $\overset{+}{2}$ doigt s'avancent. Le 3me et 4me doigt sont posés dans une ligne à la même distance. Les demitons sont marqués $\diagdown\frac{1}{2}\diagup$. V. *Tab. II.* No. 8.

3.

Situation de la main gauche.

On met les doigts sur les cordes perpendiculairement en tournant la pointe vers le chevalet et la main sera placée

Erste Abtheilung.

Die Anfangsgründe der Musik.

Musik wird geschrieben und ausgedrückt durch Noten-Figuren, Zeichen und Zahlen, welche die Größe der Töne, den Werth der Noten und den Takt bestimmen; alles dieses gehört zu den Anfangsgründen der Musik. Siehe Tab. III.

Die Stimmung der Violine.

Man stimmt die vier Saiten der Violine in reinen Quinten. G oder Violin-Schlüssel. Ganze Takt-Note. E, die erste. A, die zweite. D, die dritte. G, die vierte. Die Fingersetzung oder Applikatur über den Noten wird durch die Zahlen 1. 2. 3. 4. bezeichnet. Die leere Saite aber durch o (die Null).

Lection 1.

Ordnung des Bogenstrichs.

Vierviertel-Takt. Halbe Takt-Note. Bei gerader Takt-Art und wenn die Noten von gleichem Werthe sind, wird die erste Note mit dem Niederstrich und die zweite mit dem Aufstrich nach einander fort gemacht, so daß jeder Takt mit dem Niederstrich anfängt und mit dem Aufstrich endigt.

Man muß den Bogen über die Saiten in einer dem Stege ganz parallelen Richtung führen; immer gerade und niemals mit der Spitze schräg gegen das Griffbret oder nach der entgegengesetzten Seite.

2.

Regel über die Intonation.

Erste Lage. Die Tonleiter von C dur bestehend aus ganzen und halben Tönen. Sie ist die Regel für das Reingreifen. Es ist zweierlei dabei zu bemerken.

Indem man hinauf geht, zieht sich der $\overset{*}{2}$. und der $\overset{*}{1}$. Finger zurück. Beim Heruntergehen schiebt sich der $\overset{+}{1}$. und $\overset{+}{2}$. Finger vor. Der 3. und 4. Finger bleiben in einerlei Lage und Entfernung liegen. Die halben Töne sind $\diagdown\frac{1}{2}\diagup$ gezeichnet. Siehe Tab. II. No. 8.

3.

Haltung der linken Hand.

Man setzt die Finger senkrecht auf die Saiten, indem man die Spitzen gegen den Steg wendet und die Hand wird an der

à son endroit juste. Le pouce doit être placé vis-à-vis le Si du bourdon. V. *Tab. II.* No. 6.

En jouant ce morceau on ne doit jamais retirer les doigts de son lieu, mais les tenir toujours immobiles sur les quatres cordes.

4.

Mouvement des doigts.

Le mouvement des doigts commence à la racine, c'est-à-dire à la jointure qui les attache à la main. La perfection de ce mécanisme consiste en se procurant la facilité de lever et de coucher chaque doigt sur les cordes, sans que l'un depend de l'autre.

Les doigts posés sur les cordes formant pour ainsi dire un sillon mobile, il faut qu'ils opèrent avec énergie et que leur première phalange tombe perpendiculairement sur les cordes en guise de marteau.

Pour apprendre à poser les doigts sur les quatre cordes dans toutes les directions et sans toucher les cordes voisines, on pourra étudier cet exercice en observant de ne point toucher de l'archet les notes blanches, pendant que la croche et les doubles croches se jouent.

5.

Cet exercice en offre un autre qui sera de grand utilité pour acquérir de l'agilité dans les différentes positions des doigts. Chacun des quatre tons préscrits sera joué alternativement avec sa corde à vuide et sans déranger les autres doigts destinés à tenir ferme dans l'attitude préscrite.

En général il est très-essentiel, les doigts ayant pris leur place sur les cordes de ne les en retirer qu'au moment où ils doivent être employés ailleurs.

Observation.

L'écolier suivra toujours les règles de l'intonation de la première Gamme pour s'habituer mécaniquement à poser les doigts sur les cordes toujours à la même distance sans avoir égard aux différents modes dans lesquels les premières 34 Leçons sont composées.

6.

Usage du quatrième doigt.

Lorsque deux Rondes se suivent successivement, on tire la première et on pousse la seconde.

L'expression marquée sur les quatre Noires signifie le fort et le foible accent naturel qu'on donne à une note en préférence de l'autre.

On compte la mesure avec la pointe du pied droit en

rechten Stelle seyn. Der Daumen muß dem H auf der G Saite gegenüber liegen. Siehe Tab. II. No. 6.

Beim Spielen dieses Stücks muß man die Finger **nie von** ihrer Stelle aufheben, sondern sie immer unverrückt auf **den vier** Saiten liegen lassen.

4.

Bewegung der Finger.

Die Bewegung der Finger fängt bei dem Gelenke an, **welches** sie mit der Hand verbindet. Die Vollkommenheit der **mechanischen** Bewegung besteht darin, daß man sich die Leichtigkeit **zu** verschaffen suche, jeden Finger über den Saiten aufzuheben **und** fallen zu lassen, ohne daß einer von dem andern abhängt.

Da durch das Aufdrücken der Finger auf die Saiten **letztere** eben so bestimmt wie durch den Sattel selbst verkürzt **werden** müssen, so müssen sie mit aller Kraft, und zwar mit **dem vordersten** Gliede senkrecht aufdrücken, ja gleichsam wie **Hammer** aufschlagen.

Um übrigens die Finger gehörig und auf allen **vier Saiten** gleich bequem gebrauchen und sie auch so aufsetzen zu lernen, **daß** sie keine nebenliegende Saiten berühren, übe man folgendes **Exempel**, wo die durch ganze Noten bezeichneten Töne, **während dem** der eine Ton mit seiner leeren Saite abwechselt, **zwar gegriffen**, aber nicht mit dem Bogen berührt werden.

5.

Diese Uebung bietet ein anderes Beispiel dar, von **dem** größten Nutzen um Leichtigkeit zu erlangen, die Finger **in verschiedene** Lagen zu bringen. Jede der vier Noten kann **abwechselnd** mit einem Tone und seiner leeren Saite gespielt **werden**, während dem die übrigen Finger auf den andern Saiten **liegen** bleiben.

Ueberhaupt ist es gut, die einmal gebrauchten **Finger** so lange auf den Saiten liegen zu lassen, bis sie anderwärts **nöthig** werden.

Bemerkung.

Der Schüler befolge immer die Vorschriften über die **Intonation** der ersten Tonleiter in C dur um sich mechanisch **daran zu** gewöhnen, die Finger stets in einerlei Entfernung auf die **Saiten** zu setzen, ohne Rücksicht auf die Tonarten, worin die ersten 34 **Lectionen** geschrieben sind.

6.

Gebrauch des vierten Fingers.

Wenn zwei ganze Takt-Noten aufeinander folgen, so **mache** man die erste mit dem Aufstrich und die zweite mit dem **Niederstrich**.

Die unter den Viertel-Noten befindliche Bezeichnung **zeigt** den starken und schwachen natürlichen Druck, den eine **Note vor** der andern erhält.

Den Takt tritt man mit der Spitze des rechten Fußes, **indem**

faisant un petit mouvement à chaque quart de la mesure en tirant et poussant l'archet d'un bout à l'autre.

7.

Règle du doigter.

Quand on pose les doigts sur les cordes il faut observer la règle suivante: En posant le quatrième doigt on pose en même temps le 1. le 2. et le 3. En posant le troisième doigt on pose aussi le 1. et le 2. En posant le second on pose aussi le 1.

On doit s'accoutumer aux grands coups d'archet, et ne jamais jouer avec la pointe ni avec de petits coups, ou l'on ne touche les cordes qu'à moitié. Il est vrai qu'un jeu rude écorche les oreilles dans le commencement, mais avec le temps et la patience cette rudesse se perdra, et on acquerra non seulement la force, mais aussi la netteté du son en même temps. Au reste on se souviendra que le poignet doit contribuer le plus au menagement du son.

8. 9. 10. 11.

On doit tirer l'archet vibré et detaché; vibré, c'est-à-dire que les sons qui en resultent, en soient bien finis et resolus, non languissants ou asthmatiques, mais qu'ils finissent tout promptement. En poussant on allonge l'archet plus, qu'on fait en tirant.

12.

Corde vuide.

En montant la gamme diatonique on se servira des cordes vuides; mais en descendant on les évitera en se servant du 4. doigt sur la corde suivante.

13. 14. 15.

Lignes et Espaces.

Progressions des tierces de ligne en ligne, et d'espace en espace.

Quand le premier temps d'une mesure ne commence pas par un soupir, la première note de chaque mesure doit toujours être tirée, quand même on devroit tirer l'archet deux fois de suite; mais lorsque elle est precédée d'un quart de pause, ou d'un soupir, alors elle doit être poussée.

L'archet ne doit jamais être mené par un mouvement de tout le bras. Il faut un peu faire agir l'épaule; le coude tant soit peu plus, en le détachant du corps, et le poignet fort librement, c'est-à-dire en le baissant quand on tire l'archet, et en le pliant quand on le pousse. V. *Tab. II.* N. 2. 3.

Il faut laisser tomber avec souplesse le milieu du doigt sur la corde, en le levant assez pour lui donner un leger élan.

man bei jedem Viertel des Taktes eine kleine Bewegung macht, während man mit dem Bogen niederwärts und aufwärts streicht.

7.

Regel über die Fingersetzung.

Wenn man die Finger auf die Saiten setzt, so beobachte man folgende Regel: Beim Aufsetzen des vierten Fingers, setze man auch den 1sten, 2ten und 3ten auf. Beim Aufsetzen des dritten Fingers auch den 1sten und 2ten. Beim Aufsetzen des zweiten Fingers auch den 1sten.

Man muß sich zu langen Strichen gewöhnen, und nie bloß mit der Spitze des Bogens spielen oder kurze Striche machen, sonst werden die Saiten nur halb in Bewegung gebracht. Anfangs beleidigt freilich ein rauhes Spiel die Ohren, aber nach und nach verliert sich diese Rauhheit und man wird nicht nur Kraft, sondern auch Reinheit des Tons zu gleicher Zeit erlangen. Uebrigens erinnere man sich, daß das Handgelenk das meiste zu Hervorbringung des Tons beiträgt.

8. 9. 10. 11.

Man muß den Bogen kräftig und entschlossen hin und herführen, und nicht matt und schläfrig, damit der Vortrag an Lebhaftigkeit gewinne. Den Aufstrich mache man länger als den Niederstrich.

12.

Leere Saite.

Indem man die Tonleiter aufwärts spielt, nehme man die leere Saite; abwärts aber gebrauche man den vierten Finger.

13. 14. 15.

Linien und Spatium.

Terzenweise Fortschreitungen von Linie zu Linie und Spatium zu Spatium.

Wenn das erste Tempo eines Taktes nicht mit einer Vierteltaktpause anfängt, muß die erste Note jedes Taktes immer mit dem Niederstrich gespielt werden, selbst wenn man ihn zweimal hinter einander machen müßte; aber sobald eine Vierteltaktpause vorhergeht, muß sie mit dem Aufstrich gespielt werden.

Der Bogen muß nie mit dem ganzen Arm geführt werden. Dieser bewegt sich nur an der Schulter etwas; der Ellnbogen aber etwas mehr, das Handgelenk sehr frei, nemlich beim Niederstrich senkt es sich und beim Aufstrich biegt es sich. Siehe Tab. II. No. 2. 3.

Man muß die Mitte und Spitze des Fingers mit Geschmeidigkeit auf die Saite fallen lassen, und ihn so viel heben um ihm einen leichten Schwung zu geben.

16. 17.

La note, qui dans la mesure égale succède immédiatement à une Noire ou à une pause, doit être tirée.

On doit lever les doigts, et les appuyer avec la plus grande égalité; il faut que leur appui sur la corde l'emporte généralement sur celui de l'archet, et lui soit au moins égal lorsqu'on joue très fort.

16. 17.

Diejenige Note, welche im geraden Takte unmittelbar einer Viertelnote folgt oder einer Pause, muß mit dem Niederstrich gespielt werden.

Man muß mit der größten Gleichheit die Finger sowohl aufheben als niedersetzen; das Drücken der Finger auf die Saiten muß überhaupt stärker seyn, als jenes des Bogens, und muß ihm wenigstens gleich seyn, wenn man am stärksten spielt.

18.

Gamme diatonique, Noms des Notes et des Intervalles.

Les principaux sons qui composent toutes les mélodies possibles sont sept. Chaqu'un est constitué de l'autre d'un ton, excepté: *Mi*, *Fa*, *Si*, *Ut*, qui se trouvent éloignés l'un de l'autre d'un demi-ton. La distance qui passe d'un ton à l'autre s'appelle Intervalle. Les Intervalles prennent leurs noms des chiffres et s'appellent: Première, Seconde, Troisième, Quatrième, Cinquième, Sixième, Septième, Octave qui est la réplique de la première.

En menant l'archet sur les cordes, on doit l'appuyer légèrement, en augmentant la force près de la moitié, et de nouveau la diminuer jusqu'à l'extrêmité de l'archet, de manière que la force du son dans l'extrêmité soit la moindre, et le maximum au milieu. Cette règle ne doit s'observer non seulement pour les tenues et pour les notes de quelque valeur, mais aussi en proportion pour les plus courtes.

C'est principalement le petit doigt qui soutiendra tout le poids de l'archet lorsque la hausse sera près du chevalet; à mesure qu'elle s'en éloignera, le petit doigt cessera de soutenir, la baguette restera simplement posée dessus, sans la moindre roideur ainsi que les autres.

18.

Diatonische Tonleiter, Namen der Noten und Intervallen.

Der Haupttöne, woraus alle möglichen Melodieen bestehen, sind sieben. Jeder derselben ist von dem andern um einen ganzen Ton entfernt, ausgenommen E, F, H und C, die jeder um einen halben Ton von einander entfernt sind. Den Zwischenraum von einem Tone zum andern nennt man ein Intervall. Die Intervallen erhalten ihre Namen nach Ziffern, nemlich: die erste, zweite, dritte, vierte, fünfte, sechste, siebente und achte, welche leztere die Wiederholung der ersten ist.

Indem man den Bogen über die Saiten führt, muß man ihn leicht auflegen und nur in der Mitte stärker andrücken, nach der Spitze zu aber dieses vermindern, so daß die Stärke des Tons mit der Spitze des Bogens gering und dagegen in der Mitte desselben am größten sey. Diese Regel muß man nicht nur für die gehaltenen Noten anwenden, sondern auch verhältnißmäßig für die kürzesten.

Der kleine Finger ist es hauptsächlich der den Bogen stützen muß, wenn der Frosch dem Stege nahe kommt, und je nachdem er sich wieder entfernt, hört auch die Unterstützung des kleinen Fingers auf, und er bleibt so wie die übrigen ohne die geringste Steifheit an dem Bogenstock liegen.

19.

Inégalité.

Pour modifier l'inégalité qu'on entend en passant d'une corde à l'autre et pour corriger la différence que naturellement on trouve entre la corde vuide et la couverte qui dérive de la diverse grosseur des cordes on fait usage de l'Unisson, qui est le principe des consonnances.

19.

Ungleichheit.

Um die Ungleichheit zu mildern, welche hörbar ist, wenn man von einer Saite auf die andere geht, und um die natürliche Verschiedenheit zu verbessern, die sich zwischen der leeren und bedeckten Saite findet, und von der verschiedenen Dicke der Saiten herrührt, so macht man Gebrauch van dem Unisono, welches der Ursprung der Consonanzen ist.

20.

Consonnances parfaites.

L'unisson, l'octave, la quinte sont les trois Consonnances parfaites qu'il faut employer pour s'habituer à bien accorder le Violon. Il faut distribuer l'archet sur les deux cordes de telle manière que le poids de l'archet soit plus grand sur la corde grave que sur la corde aigue pour obtenir l'égalité du son.

20.

Vollkommene Consonanzen.

Das Unisono, die Octave, die Quinte sind die drei vollkommenen Consonanzen, die man anwenden muß, um sich zu gewöhnen die Violine rein zu stimmen. Man muß den Bogen so auf die beiden Saiten legen, daß der Druck desselben größer auf der tiefern als auf der höhern Saite sey, um Gleichheit des Tons zu bewirken.

21.

Mouvement.

Le mouvement s'exprime par les mots italiens suivants: 1. Larghissimo. 2. Largo assai. 3. Largo. 4. Grave. 5. Cantabile. 6. Larghetto. 7. Adagio molto. 8. Adagio. 9. Lento. 10. Andante. 11. Andantino. 12. Allegretto. 13. Allegro moderato. 14. Allegro maestoso. 15. Allegro. 16. Allegro con moto. 17. Allegro vivace. 18. Allegro con brio. 19. Allegro spiritoso. 20. Allegro molto. 21. Allegro assai. 22. Presto 23. Presto assai. 24. Prestissimo.

Les leçons précédentes et suivantes doivent être jouées en soutenant les sons fort, d'un bout à l'autre de l'archet. Quant au mouvement, il faut le prendre en général très lentement; il y a cependant des pièces où le caractère exige, que le mouvement soit un peu accéléré.

Observation.

Voulez-vous une grande force dans la pointe de l'archet? tirez le avec grande vitesse; voulez-vous moderer la rudesse et la force superflue du commencement? menez l'archet avec la plus grande lenteur et le plus grand soutenement. Avez-vous besoin d'un long archet et toujours d'une egale force? menez l'archet avec un mouvement accéléré en tirant, et avec un mouvement retardé en poussant.

22.

Multiplication.

Progressions des Quintes, pour se convaincre de la juste distance et position de chaque doigt sur les quatre cordes. Il faut observer la multiplication des premières cinque figures, Ronde, Blanche, Noire, Croche et double Croche, et donner à l'archet la juste étendue et proportion en passant d'une Figure à l'autre sans changer de mouvement.

Il est à propos d'habituer l'élève à juger par lui-même, si la note qu'il fait est juste ou fausse, et dans le cas qu'elle soit fausse, si elle n'est pas trop basse ou trop haute, afin qu'il puisse se corriger sans autre secours que celui de ses propres oreilles les quelles se perfectionneront moyennant cette habitude.

23.

Mécanisme.

L'archet doit être conduit droitement et à une certaine distance du chevalet, où l'on doit tâcher de tirer le beau son de l'instrument. La baguette ne doit pencher que fort peu du côté de la touche, pour qu'on ne prenne pas l'habitude de jouer plus avec la baguette qu'avec le crin.

Il faut tenir la main un peu arrondie de manière qu'elle soit plus haut que la baguette. Il est nécessaire de retirer légèrement le poignet vers le menton lorsqu'on com-

21.

Die Takt-Bewegung.

Die Takt-Bewegung wird durch nebenstehende italiänische Wörter bezeichnet, deren Bedeutung ungefähr folgende ist: No. 1, 2, 3 und 4. sehr langsam. No. 5. singbar. No. 6, 7, 8 und 9. langsam. No. 10 und 11. mäßig langsam. No. 12. etwas lebhaft. No. 13, 14 und 15. mäßig geschwind. No. 16, 17, 18, 19, 20 und 21. geschwind. No. 22. sehr geschwind. No. 23 und 24. mit möglichster Geschwindigkeit.

Die vorhergehenden und folgenden Lectionen müssen von dem einen bis zum andern Ende des Bogens mit vollem Ton gespielt werden. Die Bewegung muß im Allgemeinen sehr langsam seyn; es gibt indessen Stücke, deren Charakter es erfordert, daß die Bewegung etwas schneller sey.

Bemerkung.

Wollt ihr große Stärke in der Spitze des Bogens? Ziehet ihn mit großer Geschwindigkeit; wollet ihr die Rauhigkeit und überflüssige Kraft des Anfangs mäßigen? führet den Bogen mit größter Langsamkeit und Zurückhaltung. Habt ihr einen langen Bogen und eine gleiche Stärke nöthig? führet ihn beim Niederstrich mit schnellerer Bewegung, und beim Aufstrich mit zurückgehaltener.

22.

Vervielfältigung.

Fortschreitungen in Quinten, um sich von der richtigen Entfernung und Stellung jedes Fingers auf den vier Saiten zu überzeugen. Man merke auf die Vervielfältigung der ersten fünf Figuren, Ganze, Halbe, Viertel, Achtel und Sechszehntel Noten, und mache den Bogenstrich lang genug im Verhältniß zu jedem Uebergange von einer Figur zur andern ohne die Taktbewegung zu ändern.

Es ist rathsam, daß man den Schüler gewöhne selbst zu urtheilen, ob die Note, die er greift, rein oder falsch ist, und falls sie falsch, ob sie zu tief oder zu hoch ist, damit er sich ohne alle andere Hülfe, als die seines eigenen Gehörs, zurecht weisen könne, welches sich vermittelst dieser Gewohnheit immer mehr ausbildet.

23.

Mechanismus.

Der Bogen muß in gerader Richtung geführt werden und in einer gewissen Entfernung vom Stege, wo man den schönen Ton aus dem Instrument zu ziehen trachten muß. Der Bogenstock muß sich nur sehr wenig nach dem Griffbret zu neigen, damit man sich nicht angewöhne mehr mit ihm als den Haaren zu spielen.

Man muß die rechte Hand ein wenig gerundet halten, so daß sie höher als der Bogenstock ist. Es ist nöthig die Hand ein wenig gegen das Kinn zurückzuziehen, wenn man eine Note

mence une note depuis le talon de l'archet, mais on évitera d'outrer cette position qui n'est au contraire indiquée que pour donner de la grace au développement du bras, et principalement pour que la direction de l'archet ne change jamais.

On doit laisser au bras toute sa souplesse et avoir soin de ne point lever ni baisser le coude; le poignet et l'avant-bras se porteront d'eux-mêmes un peu plus haut pour atteindre les cordes basses c'est-à-dire les sons les plus graves, et se remettront en suite dans la position la plus naturelle lorsqu'on jouera sur la chanterelle.

24.

Leçon relative à la 3me qui procure la facilité de faire les doubles sons des Quartes et des Sixtes en tenant les doigts toujours couchés sur les cordes.

25.

On pose le 1er, 2d et 3me doigt sur deux cordes consécutivement, le 4me seul; dans cette situation on jouera 18 mesures de suite sans retirer les doigts de sa place.

26.

Notes liées.

Quand il y a trois notes à jouer dont celle du milieu a une double valeur, il faut observer, s'il y en a plusieurs semblables qui se succèdent en passant d'une mesure à l'autre, on tient deux notes sur le même degré; c'est une expression à contre-temps qui s'appelle Syncope. Le *forte* tombe toujours sur la première de deux notes.

27.

Coups d'archet.

Il y a cinque espèces des coups d'archet, deliées, liées, coulées, detachées, melées. La différente combinaison de ces coups d'archet fait naître l'expression et l'effet d'une mélodie.

Liaison de deux notes sur différents degrés. L'expression est l'accent naturel qui tombe sur la première note.

Les trois notes marquées par le 3. au dessous s'appelle Triole; elle prend son origine de l'opposition de deux différentes mesures l'une à l'autre. Elle consiste à mettre trois Noires contre une Blanche, trois Croches contre une Noire, trois doubles Croches contre une Croche etc. A l'égard de l'exécution de la Triole, il faut passer les trois notes dans la même valeur et coup d'archet que les deux notes précédentes.

28.

Les mélodies et les passages composés des notes égales, sont sujets à différentes belles variations; les plus commu-

mit dem Untertheil des Bogens anfängt, man vermeide aber, diese Stellung zu übertreiben, die eigentlich nur angezeigt ist, um der Richtung des Arms mehr Anstand zu geben, und um die Richtung des Bogens nicht verrücken zu müssen.

Man muß dem Arme seine ganze Geschmeidigkeit lassen, und den Elnbogen weder heben noch senken. Die Hand und der Vorderarm werden sich von selbst ein wenig heben, um die untern Saiten, das heißt, die tiefsten Töne zu erreichen, und sie werden wieder in ihre natürliche Lage zurücktreten, wenn man auf der Quinte spielen will.

24.

Diese Lection bezieht sich auf die dritte und verschaft die Leichtigkeit Doppel-Griffe in Quarten und Sexten zu machen, wobei die Finger immer auf den Saiten liegen bleiben.

25.

Man setze nach einander den 1sten, 2ten und 3ten Finger auf zwei Saiten; in dieser Lage wird man 18 Takte hinter einander spielen ohne die Finger von ihrer Stelle zurückzuziehen.

26.

Gebundene Noten.

Wenn in einem Takte drei Noten vorkommen, wovon die mittlere einen doppelten Werth hat, muß man Acht geben, ob zwei ähnliche Noten sich folgen, indem man von einem Takt zum andern übergeht, denn diese werden gebunden gehalten; es ist ein Contra-tempo und heißt Syncope. Der Druck oder Accent fällt immer auf die erste der beiden Noten.

27.

Bogenstriche.

Es gibt fünf Arten Bogenstriche, ungebundene, gebundene, geschliffene, abgestoßene, vermischte. Die verschiedene Anwendung derselben bringet den Ausdruck und die Wirkung einer Melodie hervor.

Verbindung von zwei Noten auf verschiedenen Stufen. Der Ausdruck ist der natürliche Accent, welcher auf die erste Note fällt.

Die drei Noten, welche mit einer 3 bezeichnet sind, nennt man eine Triole. Sie besteht darin, daß drei Viertel-Noten auf eine halbe Takt-Note, drei Achtel auf ein Viertel, drei Sechszehntel auf ein Achtel eingetheilt werden. In dieser Rücksicht müssen beim Spielen der Triole ihre drei Noten in eben dem Werthe und Bogenstrich gemacht werden, als zwei der vorhergehenden Noten von gleichem Werthe.

28.

Die aus gleichen Noten bestehenden Melodien und Passagen sind verschiedenen angenehmen Veränderungen unterworfen; die

nes sont celles de couler quatre notes, ou d'en faire deux liées et deux detachées.

29.

Accommodement.

Pour conserver l'archet en ordre quelle que soit la combinaison des notes, il faut distribuer les coups d'archet en nombre pair 2 ou 4 par mesure. Quand l'archet procède irrégulièrement on peut le remettre en ordre de quatre différentes manières.

1) liant deux notes en tirant.
2) detachant deux notes en poussant.
3) liant la dernière note avec la première de la mesure suivante.
4) en tirant l'archet deux fois de suite.

30. 31. 32.

Noms des notes et des intervalles simples et répliqués, leur distance, multiplication des figures, extension du quatrième doigt.

Lorsqu'une note passe d'un degré les limites d'une position on l'appelle note forcée; mais quand elle passe de plusieurs degrés on l'appelle note hors de position. Et quand la main doit faire un saut qui passe un tierce, on l'appelle position sautante.

On forcera avec le quatrième doigt les notes aigues quand elles sont posées par saut; mais quand elles sont posées par degré on ne le fait que par licence; on permet de la forcer en montant, et très rarement en descendant, étant mieux alors de la faire dans la position.

Quand deux notes d'une valeur courte qui se succèdent peuvent s'exécuter sur une corde vuide, il faut les prendre toutes les deux ou couvertes ou découvertes.

33.

Pour faciliter l'exécution, on allonge souvent le 4me doigt; mais la main ne se dérange point de sa position.

34.

Quand un passage est composé d'une suite de notes, dont la note aigue descende à la grave, on le jouera à contr'archet, c'est-à-dire en poussant.

35.

L'effet du ♭, du ♮, et du ♯.

Le Bémol fait abaisser d'un demi-ton la note devant la quelle il se trouve.

Le Bé quarré remet la note au ton naturel ou diatonique.

En passant du Bé mol au Bé quarré on glisse vitement les doigts sans les lever de la corde.

gewöhnlichsten sind, vier Noten zu schleifen, oder zwei zu schleifen und zwei zu stoßen.

29.

Eintheilung des Bogenstrichs.

Um den Bogenstrich in Ordnung zu erhalten, wie auch die Verbindung der Noten seyn möge, muß man ihn auf zwei oder vier gleiche Theile auf den Takt bringen. Wenn er unregelmäßig wird, kann er auf vier verschiedene Arten wieder regelmäßig werden.

1) indem man zwei Noten beim Niederstrich schleift.
2) indem man zwei Noten beim Aufstrich stößt.
3) indem man die letzte Note mit der ersten des folgenden Taktes bindet.
4) indem man zweimal hintereinander niederstreicht.

30. 31. 32.

Namen der Noten und der Intervalle, einfache und wiederholte, ihre Entfernung und Vervielfältigung der Figuren, Ausdehnung des vierten Fingers.

Wenn eine Note auf einer Stufe die Gränzen einer Lage überschreitet, so nennt man sie erzwungene Note; wenn sie aber verschiedene Stufen überschreitet, ist sie eine Note außer der Lage. Und wenn die Hand einen Sprung machen muß, welcher eine Terz überschreitet, nennt man dies eine überschrittene Lage.

Man erzwingt mit dem vierten Finger die höhern Noten, wenn sie nur durch einen Sprung zu greifen sind, aber wenn sie Stufenweise folgen, macht man ihn mit Freiheit; jedoch ist dies nur bei aufsteigenden Stellen erlaubt, höchst selten bei niedersteigenden, und es ist besser die Note in der gehörigen Lage zu greifen.

Wenn zwei Noten von kurzem Werthe auf einander folgend auf einer leeren Saite gespielt werden können, so müssen sie alle beide entweder bedeckt oder unbedeckt gemacht werden.

33.

Um die Ausführung zu erleichtern, gebrauche man durch Ausdehnung den 4ten Finger, aber die Hand darf nicht aus der Lage kommen.

34.

Wenn eine Passage aus einer Folge von Noten besteht, wo man von der höhern Note zur tiefern herunter geht, so muß man den Aufstrich machen, wo man in der Regel sonst den Niederstrich machen würde.

35.

Die Eigenschaft des ♭, ♮, und ♯.

Das ♭ vor einer Note erniedrigt sie um einen halben Ton.

Das ♮ vor einer Note hebt ihre Erniedrigung wieder auf und gibt ihr den natürlichen Namen wieder.

Bei dem Uebergange vom ♭ zum ♮, gleitet man schnell mit den Fingern vor ohne sie von den Saiten aufzuheben.

Règle générale. Quand la composition commence par une note du dernier temps de la mesure, on la fait en poussant, excepté le cas précédent No. 34.

36.

Le Diésis élève le son de la note devant la quelle il se trouve d'un demi-ton.

Le Bécarré remet la note au ton naturelle.

En passant de la note naturelle pour aller au ♯, on glisse les doigts et on les retire de la même manière en faisant le ♮.

Quand une note à corde vide devant la quelle se trouve le ♯ descende par degré ou en sautant, on la fera avec le 4me doigt, et quand elle montera par degré ou en sautant, on la fera avec le 1er doigt.

37.

Gamme diatonique du ton majeur ou Mode majeur.

En prenant l'octave d'Ut pour fondamental il en resulte la Gamme diatonique du Mode majeur. La tierce majeure caracterise le Mode majeur. La septième s'appelle note sensible parcequ'elle annonce la tonique et fait sentir le mode.

38.

Gamme diatonique du ton mineur ou Mode mineur.

Ce mode tient son origine et son principe de la sixième note de la Gamme d'Ut; ainsi prenant l'octave de La pour fondamental, il en resulte la Gamme naturelle diatonique du Mode mineur en descendant. En montant de la Gamme, la tierce mineure caracterise le Mode mineur. Le mélange d'accords majeur et mineur introduit une fausse relation entre la sixième note et la note sensible, et qu'il faut changer par le ♯. Leçon 57.

Pour faire le coup d'archet en tirant on doit commencer en posant l'archet sur les cordes à deux doigts de distance de la main qui le soutient et l'étendre jusqu'à la pointe; et à l'opposé pour faire le coup d'archet en poussant, on commencera à un doigt de distance de l'extremité du crin et en le poussant on le fera parvenir deux doigts loin de la main.

Son.

On distingue dans le Son d'un instrument la Qualité ou le Timbre, et le degré de force.

Le plus beau Timbre est celui qui reunit la douceur à l'éclat. On verra plus loin comment celui du Violon possède cet avantage.

Allgemeine Regel. Wenn die Composition mit dem Auftact anfängt, macht man ihn mit dem Aufstrich, ausgenommen der vorhergehende Fall No. 34.

36.

Das ♯ vor einer Note erhöht sie um einen halben Ton.

Das ♮ vor einer Note hebt ihre Erhöhung wieder auf und gibt ihr den natürlichen Namen wieder.

Bei dem Uebergange von der natürlichen Note zum ♯, ist die Bewegung der Finger wie vorhin bei dem ♮.

Wenn vor einer Note, die auf der leeren Saite gemacht werden kann, ein ♯ steht und sie ist niedersteigend, so macht man sie mit dem vierten Finger, und ist sie aufsteigend, macht man sie mit dem ersten Finger.

37.

Die Tonleiter der harten Tonart (Dur).

Wenn man die Oktave von C als zum Grunde liegend annimmt, entsteht davon die harte Tonart. Die große Terz bezeichnet sie. Die Septime, als der unmittelbar unter dem Grundtone liegende halbe Ton kündigt den Grundton an und läßt die Tonart hören.

38.

Die Tonleiter der weichen Tonart (Moll).

Diese Tonart hat ihren Ursprung von der sechsten Note der Tonleiter von C; wenn man also die Oktave von A zum Grunde liegend annimmt, entsteht daraus, indem man hinabwärts geht, die natürliche weiche Tonleiter. Diese hinaufsteigend wird sie durch die kleine Terz bemerkbar. Die Vermischung von harten und weichen Akkorden führt ein falsches Verhältniß zwischen der Sexte und Septime herbei, welches man durch das ♯ ändern muß. Lection 57.

Um den Niederstrich zu machen, muß man den Bogen auf die Saiten, zwei Finger breit entfernt von der Hand, die ihn führt, setzen und ihn bis an die Spitze herab ziehen; und dagegen um den Aufstrich zu machen, fängt man einen Finger breit von dem äußersten Ende der Haare an und führt den Bogen so hinauf bis wieder zwei Finger breit von der Hand.

Ton.

Man unterscheidet bei dem Ton eines Instruments die eigenthümliche Beschaffenheit desselben, und den Grad seiner Stärke.

Die schönste Art des Tons ist die, welche das Sanfte und Hellklingende vereinigt. Man wird in der Folge sehen, wie die Violine diesen Vorzug besitzt.

Il faut donc tacher à le lui conserver en tirant des sons pleins et moëlleux, et leur donnant de la force et de la rondeur.

Le Son est produit sur le Violon par la manière dont l'archet met les cordes en vibration: on a vu qu'il falloit avoir grand soin de le tirer toujours dans le même sens sur les cordes: la pureté du son en dépend. La justesse contribue beaucoup aussi à cette pureté, en ce qu'une note touchée parfaitement juste, en fait resonner d'autres qui lui sont consonnantes.

Pour obtenir tout ce qui tient au mécanisme du Son, on s'exercera 1mo à le soutenir avec force, 2do à tirer un Son foible et ménagé, 3mo à enfler, diminuer, modifier le Son.

39.

Position des accidents à la clef.

Étude qui parcourt le 12 Modes majeurs et les 12 Modes mineurs relatifs. Les demi-tons sont différemment situés dans chaque Mode par le moyen de ces changemens, ou font toutes les modulations musicales.

Il ne suffit pas de connoître les Modes relatifs, il faut encore connoître la nature des 12 Modes majeurs et 12 Modes mineurs dont le changement se fait aussi par moyen des ♯ et des ♭ posés à la clef.

Ces Gammes servent de règle pour connoître le Mode fondamental de toutes les compositions. Pour ne pas confondre ces différentes mutations on doit faire dans chacun de ces Modes une Étude particulière separément, et avoir l'oreille bien attentive à la Tierce et à la note sensible pour s'emparer du mécanisme de l'intonation. Au commencement on jouera les notes déliées ou détachées, après il faut étudier les coups d'archet indiquées separément, en prenant le mouvement lent, tant qu'on sera en état de l'exécuter plus vite, en jouant tous les morceaux entièrement.

40.

Prélude pour bien poser la main sur le Violon et pour vérifier, si l'instrument est d'accord.

Instruction pour tirer un beau Son du Violon.

Pour parvenir à cette perfection il faut avoir égard à trois choses essentielles. 1mo. Le Violon doit être monté un peu fort. 2do. On doit s'accoutumer à jouer fort et gravement. 3mo. En jouant fort, il faut tâcher en même temps de rendre les Sons nets, à quoi la division de l'archet dans le foible et dans le fort contribue beaucoup. On peut appeller l'archet l'ame de l'instrument qu'il touche;

Man muß daher trachten ihr denselben zu erhalten, dadurch daß man volle, markige Töne herauszieht, und ihnen Kraft und Rundung gibt.

Der Ton auf der Violine wird hervorgebracht durch die Art, wie der Bogen die Saiten in Erzitterung setzt: man hat gesehen, daß große Sorgfalt nöthig ist, um den Bogen beständig in der nämlichen Richtung über die Saiten zu ziehen: die Klarheit des Tones hängt davon ab. Die Reinheit des Tons trägt ebenfalls viel zu dieser Klarheit bei, dadurch, daß eine vollkommen rein gegriffene Note noch andere mit ihr consonirende zugleich ertönen macht.

Um alles, was zum Mechanismus des Tons gehört, zu erlangen, muß man sich üben: 1. den Ton stark auszuhalten; 2. einen schwachen und gemäßigten Ton herauszuziehen; 3. den Ton anschwellen, abnehmen zu lassen, und zu modificiren.

39.

Die Vorzeichnung.

Ein Studium, welches die 12 Dur und 12 Moll Tonarten durchgeht. Die halben Töne sind in jeder Tonart verschieden angebracht vermittelst dieser Veränderungen, oder machen alle musikalischen Modulationen.

Es ist nicht genug die gegenseitigen Tonarten zu kennen, man muß auch noch die Natur der 12 Dur und der 12 Moll Tonarten kennen, deren Veränderung sich auch vermittelst der ♯ und ♭ nach dem Schlüssel gesetzt macht.

Diese Tonleitern dienen zur Regel um die Grundtonart aller Compositionen kennen zu lernen. Um diese verschiedenen Veränderungen nicht mit einander zu vermischen, muß man von jeder einzelnen Tonart ein besonderes Studium machen, und ein aufmerksames Ohr auf die Terz und Septime haben, um sich mechanisch an das Reingreifen zu gewöhnen. Anfangs spiele man die Noten gebunden oder gestoßen, nachher muß man die angezeigten Bogenstriche besonders studiren, indem man das Tempo so lange langsam nimmt, bis man im Stande ist es schneller auszuführen, wobei man alle Stücke ganz durchspielt.

40.

Präludium um die Hand richtig auf die Saiten zu setzen, und um zu bewähren, ob das Instrument rein gestimmt ist.

Unterweisung um einen schönen Ton aus der Violine zu ziehen.

Um zu dieser Vollkommenheit zu gelangen, muß man auf drei wesentliche Dinge Acht haben. 1. Die Violine muß etwas stark bezogen seyn. 2. Man muß sich gewöhnen stark und volltönig zu spielen. Dabei muß man 3. trachten, die Töne sauber herauszubringen, wozu die Behandlung des Bogens sowohl beim piano als forte viel beiträgt. Man kann den Bogen als ein beseelendes Werkzeug ansehen, wenn er das Instrument berührt.

il doit être bien proportionné et le Violon doit avoir un beau Son. Il appartient au Maître intelligent d'en faire le choix à son Elève.

41.

Divisions de l'Archet.

1ere Division. Sons filés. On commence le coup d'archet soit en tirant, ou en poussant foiblement, on enfle le Son insensiblement, on emploie la plus grande force au milieu de l'archet et on la diminue ensuite par degré, jusqu'à ce que le Son se perde entièrement au bout de l'archet.

Il faut exercer ceci très lentement et en retenant l'archet autant qu'il est possible, pour se mettre en état de soutenir une note longue d'une manière nette et agréable dans un Adagio.

Dans le foible l'archet doit être un peu éloigné du chevalet et on doit poser foiblement le doigt qui touche la corde. Dans le fort au contraire l'archet doit être rapproché du chevalet, et on doit appuyer le doigt.

A chaque Division et principalement à la première, le doigt doit faire des petits mouvemens alternatifs du chevalet au sillet. Ces mouvemens doivent être très lents au foible et un peu plus vifs au fort, mais on doit user rarement de cette manière de filer les sons.

2de Division. Sons diminués. On commence le coup d'archet fort, on le diminue insensiblement, et on le finit tout-à-fait foible.

Les divisions précédentes doivent être exercées en tirant comme en poussant. On se sert de cette manière de soutenir les notes plutôt dans le mouvement vif que dans le mouvement lent.

3me Division. Sons enflés. On commence le coup d'archet foible, on l'augmente insensiblement, et on le finit fort. On doit exercer ceci également en tirant et en poussant. Il faut encore observer que l'archet doit être tiré très lentement au foible, un peu plus vite quand il augmente en force et très vite au fort par où il finit.

4me Division. Sons nuancés. Coup d'archet divisé en cinq parties, c'est-à-dire en trois accents foibles et deux accents forts. No. 1. indique le piano, No. 2. le fort. L'accent fort a chaquefois avant et derrière lui une foiblesse délicat, soit en tirant ou en poussant. Par la pratique continuelle de ces quatre Divisions de l'archet, on acquiert l'habileté de modérer l'archet, et par cette modération on obtient la netteté du Son.

Ce sont les nuances que l'on met dans le son qui produisent les plus beaux effets en musique; elles sont pour la mélodie ce que peuvent être le clair — obscur et le jeu des lumières pour la peinture. On ne sauroit trop recommander aux élèves d'observer les nuances avec une exactitude

Er muß wohl proportionirt seyn und die Violine muß einen guten Ton haben. Es kommt dem verständigen Lehrer zu, diese für seinen Schüler auszuwählen.

41.

Eintheilungen des Bogens.

1ste Eintheilung. Gedehnte Töne. Man fängt den Bogenstrich sowohl herunter als hinauf schwach an, man macht ihn unmerklich stärker, und in der Mitte des Bogens am stärksten; so macht man ihn nach und nach auch wieder schwächer bis der Ton sich mit dem Ende des Bogens ganz verliert.

Man muß dieses sehr langsam üben und so viel als möglich den Bogen zurück halten, um sich in den Stand zu setzen eine lange Note auf eine saubere und angenehme Weise im Adagio auszuhalten.

Bei dem schwachen Spiele muß der Bogen ein wenig vom Stege entfernt bleiben, und auch der Finger kann lose auf die Saite gesetzt werden. Bei starkem Anstrich aber muß der Bogen dem Stege genähert, und der Finger fest aufgesetzt werden.

Bei jeder Eintheilung und vorzüglich dieser ersten kann der Finger abwechselnd kleine Bewegungen vom Stege gegen den Sattel zu machen. Sie müssen sehr langsam im piano und etwas schneller im forte seyn, aber man muß selten Gebrauch davon machen, die Töne so zu dehnen.

2te Eintheilung. Abnehmende Töne. Man fängt den Bogenstrich stark an, man vermindert ihn unmerklich und endigt ihn ganz schwach.

Die vorhergehenden Eintheilungen müssen sowohl im Niederstrich als Aufstrich geübt werden. Man bedient sich dieser Art die Noten zu halten, mehr im lebhaften als langsamen Tempo.

3te Eintheilung. Anwachsende Töne. Man fängt den Strich schwach an, läßt ihn unmerklich anwachsen und endigt ihn stark. Man muß dies sowohl im Nieder- als Aufstrich üben. Man beobachte dabei, daß der Bogen im piano sehr langsam, beim Verstärken des Tons etwas schneller und beim forte sehr schnell gezogen werde und damit aufhört.

4te Eintheilung. Nüancirte Töne. Ein Bogenstrich in fünf Abtheilungen, nemlich in drei schwache und zwei starke Accente. No. 1. ist der schwache No. 2. der starke. Dieser letztere hat jedesmal vor und nach sich ein zartes piano, sowohl im Nieder- als Aufstrich. Durch fortgesetzte Ausübung dieser vier Eintheilungen des Bogens erlangt man die Geschicklichkeit, den Bogen zu mäßigen, und durch diese Mäßigung erhält man den saubern Ton.

Die Nüancen, die man in den Ton legt, sind es, die in der Musik die schönsten Wirkungen hervorbringen, sie sind in der Melodie das, was in der Malerey das Helldunkel und die Vertheilung des Lichts ist. Man kann den Schülern nicht genugsam empfehlen, die Nüancirung der Töne mit einer gewissenhaften

scrupuleuse; l'étude des sons filés leur donnera les moyens nécessaires pour y parvenir; cette étude seule peut les rendre maîtres de leur archet, former leur qualité de son, leur donner de la tenue, de la largeur dans le jeu, et tout ce qu'il faut enfin pour que le mécanisme du Violon puisse obéir aux mouvemens de l'ame.

Genauigkeit zu beobachten; das Studium der gedehnten Töne wird ihnen die nöthigen Mittel an die Hand geben, dahin zu gelangen; dieses Studium allein kann sie Meister ihres Bogens machen, ihren Ton ausbilden, ihnen Haltung und Dehnung in ihrem Spiel geben, und überhaupt alles das, was erforderlich ist, damit der Mechanismus der Violine den Bewegungen der Seele folgen könne.

On peut appliquer à plusieurs notes et même à des phrases entières, à des morceaux entiers, les principes qu'on vient d'exposer.

Les mêmes nuances se mettent dans les coups d'archet variés.

Il est une règle générale qu'il ne faut point négliger: c'est que tous les passages qui vont du grave à l'aigu doivent se faire en augmentant la force du son, et qu'il faut diminuer le Son pour ceux qui vont de l'aigu au grave. C'est une loi de rigueur dans le chant, et c'est de la Methode de Chant même qu'on l'a tirée.

Les Divisions de l'archet sont reglées et sujetes aux différents mouvemens.

Dans l'Adagio, où tous les sons doivent être soutenus lentement, on employera l'archet d'un bout à l'autre et on donnera le plus de liaison possible à toutes les notes.

Dans l'Allegro, Maestoso ou Moderato assai, où le coup d'archet doit être plus fréquent, et plus décidé, il faut donner au detaché le plus d'étendue possible, depuis environ la moitié de la baguette, pour que les Sons soient ronds et que la corde soit mise en pleine vibration. On doit aussi tirer et pousser l'archet vivement et mettre entre chaque note une espèce de petit repos.

Dans l'Allegro, l'archet aura moins d'étendue; on commencera la note à peu près vers les trois quarts de la baguette, et l'on fera les notes sans les séparer par des repos.

Dans le Presto, le coup d'archet devant être encore plus fréquent et plus vif, on donnera moins d'étendue au détaché, que l'on fera de même des trois quarts de l'archet, mais on aura soin de lui en donner assés pour que la corde soit également bien mise en vibration, afin que les sons portent aussi loin qu'il est possible, que chaque note puisse ressortir, et qu'on puisse donner au jeu de la force et de la chaleur.

Plus on allongera ces coups d'archet, et plus ils produiront d'effet si on les place à propos; mais il ne faut rien outrer, et l'on doit chercher à régler son archet suivant la mesure de ses moyens.

On observe au surplus que cette division d'archet ne concerne que les traits, et que dans les passages de chant il faut étendre ou menager l'archet suivant le mouvement et le caractère des morceaux.

Man kann die bisher aufgestellten Grundsätze auf mehrere Noten, ja selbst auf ganze Phrasen und auf ganze Tonstücke anwenden.

Die nämlichen Nüancen sind in den verschiedenen Stricharten anwendbar.

Es ist eine Hauptregel, die man nicht vernachlässigen darf; nämlich, daß alle Passagen, die aus der Tiefe in die Höhe gehen, mit zunehmender Stärke gemacht werden müssen, und daß man im Gegentheil bei den absteigenden Passagen die Stärke vermindern muß; dieses ist im Gesang eine strenge Regel, und es ist auch aus der Methode des Gesanges, woraus sie gezogen ist.

Die Eintheilungen des Bogens sind nach verschiedenen Bewegungen bestimmt und ihnen unterworfen.

In dem Adagio, wo alle Töne langsam ausgehalten werden müssen, muß man den Bogen von einem Ende zum andern gebrauchen, und alle Töne soviel wie möglich verbinden.

In dem Allegro, Maestoso oder Moderato assai wo der Bogenstrich rascher und entschlossener seyn muß, muß man den abgestoßenen Noten die möglichste Ausdehnung geben, und sie ungefähr mit der Mitte des Bogens spielen, damit die Saite in volle Erzitterung gesetzt werde, und man einen runden Ton erhalte. Man soll auch den Herunter- und Hinaufstrich lebhaft führen und zwischen jede Note eine Art kurzer Pause machen.

In dem Allegro darf der Bogenstrich weniger Ausdehnung haben, man fängt die Note ungefähr gegen das dritte Viertel des Bogens an, und macht alle Noten, ohne sie durch Pausen abzusondern.

In dem Presto, wo der Bogenstrich noch rascher und lebhafter seyn muß, macht man das Abstoßen mit noch weniger Ausdehnung des Bogens, den man hier ebenfalls von dem dritten Viertel an gebrauchen kann, man muß aber doch den Strich nicht zu kurz nehmen, damit die Saite in gleiche Erzitterung gesetzt werde, der Ton sich möglichst weit fortpflanze, daß jede Note gehörig hervorsteche und so dem Spiele Kraft und Feuer gegeben werden könne.

Jemehr man diese Bogenstriche verlängern wird, destomehr Wirkung werden sie hervorbringen, wenn sie zweckmäßig angebracht sind; aber man muß nichts übertreiben, sondern seinen Bogenstrich nach seinen Kräften einzurichten suchen.

Man bemerke noch, daß diese Art Bogenführung sich nur auf die Passagen bezieht, und daß man bei Gesang-Stellen nach Maasgabe der Bewegung und des Charakters des Stücks den Strich verlängern oder verkürzen muß.

Martelé.

Ce coup d'archet doit être fait de la pointe et articulé avec fermeté; il sert à contraster avec le chant soutenu. Il est d'un grand effet quand on le place convenablement.

On l'employe de même dans les triolets.

Pour le bien marquer sans dureté ni sécheresse, il faut piquer chaque note en surprenant la corde avec vivacité, et donner assés d'étendue à l'archet pour que le son soit rond et plein. Il faut aussi que toutes les notes soient très égales entr'elles ce qu'on obtiendra si l'on met plus de force à la note poussée, naturellement plus difficile à marquer que la note tirée.

Vom Abstoßen.

Dieser Bogenstrich muß mit der Spitze des Bogens gemacht, und mit Festigkeit artikulirt werden, er dient dazu, um mit den ausgehaltenen Tönen zu kontrastiren, und ist, zweckmäßig angewendet, von großer Wirkung.

Man gebraucht ihn ebenfalls bei Triolen.

Um ihn weder zu hart noch zu mager auszuführen, muß man jede Note rasch abstoßen, die Saite mit Lebhaftigkeit ergreifen, den Strich aber doch lang genug führen, damit der Ton voll und rund herauskomme. Es müssen auch alle Noten unter sich einander sehr gleich seyn, welches man dadurch erhält, wenn man mehr Kraft anwendet für die Note im Hinaufstrich, bei welcher der Druck natürlicherweise schwieriger ist, als bei der im Herunterstrich.

Accent.

On regarde l'accent en général comme l'ame de toute la musique; quand la musique n'est pas exprimée par des accens, elle sera monotone, languissante et fade.

Accent.

Man kann den Accent im Allgemeinen wie die Seele der Musik ansehen; denn wenn diese nicht durch Accente ausgedrückt wird, so wird sie eintönig, fade und matt werden.

42.

Des notes que l'on doit prendre avec le même doigt, mais qui se trouvent dans un autre degré de hauteur ou de gravité. Expression à contre-temps.

42.

Noten, welche man mit demselben Finger nehmen muß, die sich aber auf einer andern Stufe der Höhe oder Tiefe befinden. Ausdruck im Contratempo.

43.

On fera cet exercice lentement jusqu'à ce que les mouvemens des doigts soient tellement exercés, qu'on puisse le faire plus vite sans inconvénient.

43.

Man mache diese Uebung langsam bis die Bewegung der Finger so fertig ist, daß man ohne Unbequemlichkeit sie schneller machen kann.

44.

Intervalles de Seconde.

Progressions des Secondes, variés par différentes figures, et coups d'archet.

44.

Secunden-Intervallen.

Fortschreitungen der Secunden, verändert durch verschiedene Figuren und Bogenstriche.

45.

Intervalles de Tierce.

Si en deux quarts de mesure voisin deux notes semblables se succèdent, il faut infailliblement séparer les coups d'archet, et lorsqu'on veut les faire dans le même coup d'archet, il faut les détacher beaucoup. Toutes les fois qu'on exécute un passage à contr'archet, il faut arranger à la fin l'archet en coulant trois notes, au lieu de deux.

45.

Terz-Intervallen.

Wenn in zwei Vierteln des Taktes zwei ähnliche Noten sich folgen, muß man sie unfehlbar im Bogenstrich trennen, und will man sie in einem Striche machen, so müssen sie sehr abgestoßen werden. Jedesmal, wenn man eine Passage im verkehrten Striche spielt, muß man diesen am Ende so einrichten, daß drei Noten statt zwei geschliffen werden.

46.

Intervalles de Quarte.

Il faut employer la même quantité d'archet tant pour les notes detachées, que pour les notes coulées.

46.

Quart-Intervallen.

Man muß denselben Bogenstrich sowohl für die geschliffenen als für die gestoßenen Noten anwenden.

47.

Intervalles de Quinte.

Deux notes dans le second et le quatrième temps de la mesure dont l'une est pointée, doivent toujours être pous-

47.

Quint-Intervallen.

Zwei Noten im zweiten und vierten Viertel des Taktes wovon die eine einen Punkt bei sich hat, müssen immer in einem

sée d'un seul coup d'archet du même son, de façon que, quand la première note est pointée, on leve l'archet après le point pour la mieux distinguer de la deuxième, laquelle doit être jouée aussi un peu plus tard qu'à l'ordinaire.

48.

Intervalles de Sixte.

Dans les pièces de vivacité, on doit prendre souvent deux trioles et par conséquent six notes d'un seul coup d'archet, et appuyer un peu sur chaque première note de six, et couler les autres légèrement.

49.

Intervalles de Septième et Octave.

Il faut appuyer l'archet sur la première note des coulées, et bien marquer les notes detachées.

50.

Intervalles d'Octave.

L'égalité des notes et de la mesure doit être toujours le point de vue du joueur dans toutes les variations précédentes et suivantes.

Les coups d'archet signés dans ces Etudes sont ceux dont on se sert le plus souvent dans les mouvements vifs.

51.

Intervalles de Neuvième.

Les coups d'archet doivent être fort sur les notes coulées, sec et net sur les notes detachées; il faut les observer exactement, sur tout quand ils sont indiqués par le Compositeur et que plusieurs jouent la même partie.

52.

Intervalles de Dixième.

En sautant d'une corde à une autre il faut detacher l'archet et l'appuyer sur les cordes graves. On observera que l'accent se donne généralement à la première note de chaque coulée.

53.

Table de tous les Intervalles, dont on compose la Mélodie et acceptés dans l'Harmonie.

54. 55. 56.

Trois Préludes, qui servent d'exercice et de modèle pour en composer des autres.

57.

Mesure à 2 temps.

Dans la Gamme du Mode mineur en montant on trouve la fausse relation, quand la Sixte n'est pas alterée par le ♯.

Striche auf demselben Tone gemacht werden, so daß man nach der ersten Note mit dem Punkt den Bogen etwas hebt um sie von der zweiten besser zu unterscheiden, welche man etwas später nachfolgen läßt.

48.

Sext-Intervallen.

In lebhaften Stücken muß man oft zwei Triolen und folglich sechs Noten auf einen Strich nehmen, und auf jede erste Note von sechsen ein wenig Nachdruck legen, die andern aber leicht schleifen.

49.

Septimen- und Oktaven-Intervallen.

Man muß auf die erste Note von den geschliffenen Nachdruck legen und die gestoßenen recht herausheben.

50.

Oktaven-Intervallen.

Gleichheit der Noten und des Taktes muß immer das Augenmerk des Spielers in allen vorhergehenden und folgenden Veränderungen seyn.

Die in diesen Studien bezeichneten Bogenstriche sind diejenigen, deren man sich am häufigsten in lebhaften Tempos bedient.

51.

Nonen-Intervallen.

Die Bogenstriche über den geschliffenen Noten müssen stark seyn, kurz und sauber über den gestoßenen; man muß genau darauf merken, besonders wenn sie von dem Componisten angezeigt sind, und wenn mehrere Personen aus einer Stimme spielen.

52.

Decimen-Intervallen.

Indem man von einer Saite auf die andere springt, muß man mit dem Bogen die tiefern Saiten etwas stärker berühren. Man wird bemerken, daß der Accent im Allgemeinen auf der ersten Note von den geschliffenen ruht.

53.

Tafel aller Intervallen, deren man sich bei der Composition der Melodien bedient und die in der Harmonie angenommen sind.

54. 55. 56.

Drei Präludien, welche zur Uebung und zum Muster dienen können für andere ähnliche.

57.

$\frac{2}{4}$ Takt.

In der aufsteigenden Moll Tonleiter findet man das falsche Verhältniß, wenn die Septe nicht durch das ♯ verändert ist.

On retienne le mouvement fixe dans tous les temps égaux, inégaux et composés jusqu'à la Leçon 67.

58.

Mesure à la breve.

On retienne le même mouvement, en comptant les quarts de mesure.

La netteté du jeu, la rondeur du son, l'expression, et l'accent particulier que l'on donne aux traits, tiennent à la manière, dont on divise l'archet, c'est-à-dire à la place où on le pose et au plus ou moins de développement qu'on lui donne.

59.

Mesure à $\frac{2}{4}$ temps.

On compte la noire comme auparavant une blanche.

Il est indispensable d'allonger le coup d'archet lorsqu'on veut mettre à la fois de l'énergie, et de largeur dans un trait, de diminuer son étendue quand le mouvement et le caractère du morceau l'exigent.

60.

Mesure à $\frac{4}{4}$ temps.

On remet la valeur de la noire à la croche.

La première de deux, ou trois, ou quatre notes coulées, doit toujours être marquée et soutenue un peu de temps, et les autres doivent être coulées un peu tard en perdant le son, sans cependant déranger le mouvement de son égalité. Les points, les soupirs, les repos, les agréments, les liaisons, sont les figures, qui donnent l'énergie à l'expression de ce morceau. On doit observer la multiplication de la triple croche.

61.

Mesure inégale à 3 temps.

On remet la valeur d'une croche à la ronde. Il faut employer le forte et piano, et donner à la mélodie une expression grande et noble.

62.

Mesure à $\frac{2}{2}$ temps.

On remet la valeur de la ronde à la blanche.

63.

Mesure à $\frac{3}{4}$ temps.

On remet la valeur de la blanche à la noire.

64.

Mesure composée $\frac{9}{8}$.

La mesure composée corresponde exactement à celle de $\frac{3}{4}$. Les triolets s'exécutent bien égaux et detachés.

Man behält das feste Tempo in allen geraden, ungeraden und zusammengesetzten Taktarten bis zu der Lection 67.

58.

Alla breve Takt.

Man behalte dasselbe Tempo, indem man die Takt-Viertel zählt.

Die Nettigkeit des Spieles, die Fülle des Tons und der besondere Nachdruck, den man den Passagen besonders bei abgestoßenen Noten gibt, hängen von der Art ab, wie man den Bogen führt, das heißt von der Stelle, wo man den Strich anfängt, und der Länge, die man ihm gibt.

59.

Zweiviertel Takt.

Man zähle die Viertelnote wie zuvor die halbe Taktnote.

Es ist unvermeidlich den Strich zu verlängern, wenn man zugleich Kraft und Fülle des Tons in eine Stelle legen will, seine Ausdehnung hingegen zu vermindern, wenn die Bewegung und der Charakter des Stücks es erfordern.

60.

Vierviertel Takt.

Man überträgt den Werth der Viertelnote auf die Achtelnote.

Die erste von zwei, drei oder vier geschliffenen Noten muß immer markirt und ein klein wenig gehalten werden, und die andern folgen ein klein wenig später nach, wobei auch der Ton abnimmt, ohne indessen die Gleichheit der Bewegung zu unterbrechen. Die Punkte, Pausen, Ruhezeichen, Verzierungen, Bindungen sind Figuren, welche diesem Stücke die Kraft des Ausdrucks geben. Man muß auch auf die Vervielfältigung der Zweiunddreißigtheile merken.

61.

$\frac{3}{1}$ Takt.

Man überträgt den Werth einer Achtelnote auf eine ganze Note. Man muß das forte und piano wohl anwenden und der Melodie einen großen und edlen Ausdruck geben.

62.

$\frac{2}{2}$ Takt.

Man überträgt den Werth der ganzen Taktnote auf die halbe.

~~62.~~ 63.

$\frac{3}{4}$ Takt.

Man überträgt den Werth der halben Taktnote auf das Viertel.

64.

$\frac{9}{8}$ Takt.

Diese zusammengesetzte Taktart entspricht genau der von $\frac{3}{4}$. Die Triolen müssen sehr egal und gestoßen gemacht werden.

65.

Mesure à $\frac{3}{8}$ temps.

On donne à la croche la valeur de la noire. On peut lier ensemble 2 jusqu'à 128 Notes. Pour bien lier, on doit observer de mener l'archet avec une grande égalité en faisant bien entendre également toutes les notes qu'on lie; d'une liaison à l'autre on doit detacher tant soit peu l'archet de la corde.

65.

$\frac{3}{8}$ Takt.

Man gibt der Achtelnote den Werth der Viertelnote. Man kann 2 bis 128 Noten mit einander verbinden. Um die Bindungen gut zu machen, muß man Acht haben, den Bogen mit großer Gleichheit zu führen und alle gebundene Noten recht gleichmäßig hören zu lassen; von einer Bindung zur andern muß man den Bogen so wenig als möglich von der Saite aufheben.

66.

Mesure à $\frac{6}{4}$.

On compte la noire comme auparavant la croche.

66.

$\frac{6}{4}$ Takt.

Man zählt die Viertelnote wie zuvor die Achtelnote.

67.

Mesure à $\frac{6}{8}$ et $\frac{12}{8}$.

On remet la valeur de la noire à la croche, et on retient le même mouvement dans la mesure de $\frac{12}{8}$. Si la composition commence par une noire, une croche ou double croche dernier temps de la mesure, on doit la faire en poussaut.

Quand les mesures des notes inégales sont 2 de suite ou 4, 6, 8, ou d'autres en nombre pairs; alors il n'est pas nécessaire d'accommoder l'archet, parceque une mesure arrange l'autre, et à chaque fois deux mesures l'archet se trouve en tirant.

67.

$\frac{6}{8}$ und $\frac{12}{8}$ Takt.

Man überträgt den Werth der Viertelnote auf die Achtelnote, und behält dieselbe Bewegung im $\frac{12}{8}$ Takt bei. Wenn die Composition mit einer Viertel, einer Achtel oder Sechszehntelnote im Auftakt anfängt, muß man sie im Aufstrich machen.

Wenn der Takte mit ungleichen Noten 2, 4, 6, 8, oder mehre nach einander in gerader Zahl sich folgen, so ist es nicht nöthig den Bogenstrich nach der Regel einzurichten, weil ein Takt den andern wieder in Ordnung bringt und bei jeden zwei Takten der Bogen wieder im Niederstrich ist.

68.

On observera la multiplication des figures, la valeur du point, des pauses et de notes syncopées.

68.

Man merke auf die Vervielfältigung der Figuren, den Werth des Punkts hinter der Note, der Pausen und der syncopirten Noten.

69.

Dans un passage de notes pointées où le mouvement est lent, on tire la note pointée, et on pousse l'autre successivement, mais quand le mouvement est fort vif, il faut faire deux notes en tirant et deux notes en poussant.

69.

In einer Stelle von punktirten Noten, wo die Bewegung langsam ist, macht man die punktirte Note im Niederstrich und die andere folgende im Aufstrich, ist aber die Bewegung sehr lebhaft, so muß man zwei Noten herunter und zwei Noten hinauf machen.

70.

Les notes à contre-temps précédées des pauses ou des soupirs, on les exécute toujours en poussant. Il faut detacher beaucoup la note qui succède après la pause.

70.

Noten im Contratempo, welchen kleinere oder größere Pausen vorhergehen, müssen immer im Aufstrich gemacht werden. Man muß die Note, welche nach der Pause folgt, recht abstoßen.

71.

Ce morceau doit être exécuté avec un accent vif et bien marqué.

71.

Dieses Stück muß mit lebhaftem Ausdruck und recht ausgezeichnet gespielt werden.

72.

Dans tous les passages et leurs variations, il faut observer exactement l'égalité de la mesure, du mouvement, et les coups d'archet avec les accents qui sont marqués.

Il est indispensable de lier les notes entr'elles, si l'on veut chanter sur l'instrument. Il y a de certains traits qui

72.

In allen Passagen und ihren Veränderungen muß man genau die Gleichheit des Taktes, der Bewegung, und die Bogenstriche mit dem bezeichneten Ausdruck beobachten.

Es ist unvermeidlich die Noten zu binden, wenn man singend spielen will. Es gibt noch gewisse Stellen, welche durch die

reçoivent de la varieté des coups d'archet une expression et un caractère qu'ils n'auraient point sans cette ressource et qui ne peuvent pas se préscrire que par le bon gout.

73.

Picchettato (*mot italien*).

Un coup d'archet qui a son origine du martelé et du coulé. On commence à l'exercer de la manière dont il est marqué en tirant la première de quatre notes et en poussant les autres trois notes légèrement au milieu de l'archet.

On peut se servir utilement des Ouvrages suivants de ma composition:

Six Duos pour 2 Violons. Op. 14.

Recueil de 101 Pièces faciles et progressives pour 2 Violons. Op. 20.

Chez Breitkopf et Härtel à Leipzic.

Seconde Partie.

74.

Les agrémens du chant sont de petites notes que les Italiens appellent Appoggiature et qu'ils mettent entre les notes ordinaires sans les compter dans la mesure. Ils sont tantôt des dissonnances, tantôt une repetition de la note précédente, tantôt un ornement d'un chant simple, ou d'un trait de lenteur, et enfin la liaison de l'expression. Quand la petite note se trouve au dessus, c'est un Coulé d'un ton, ou d'un demi-ton; quand elle est au dessous, c'est un Port de voix et doit former constamment un Intervalle d'un demi-ton; ainsi il faut ajouter souvent le ♯ si elle est naturelle, et le ♮ si elle est bemolisée. Ce qui va-t-être dit du Coulé conviendra pour la plus grande partie au Port de voix. Ces Appoggiature sont de deux espèces, lents et vifs. Les lents se divisent aussi en deux espèces dont l'une est plus lente que l'autre.

Observation.

Pour éviter toutes équivoques et pour en faciliter l'exécution et l'intelligence, les Appoggiatures et les Agrémens sont écrits en petites notes, avec la valeur qui est préscrit par les règles et marquées par l'accent qu'on doit exprimer.

La règle sans exception de ces agrémens est d'unir la petite note à la forte qui la suit par un coup d'archet et sur la même corde. Le doigt de la note appuyée posera ensemble à celui qui fait l'appoggiature.

75.

Tierces et Quartes.

Doubles sons par tierce consonnance imparfaite. Doubles sons par Quarte troisième des consonnances par son origine.

Verschiedenheit des Bogenstrichs einen Ausdruck und Charakter erhalten, welche sie ohne dieses Hülfsmittel nicht haben würden und die sich nur durch den guten Geschmack vorschreiben lassen.

73.

Picchettato.

Ein Bogenstrich, welcher aus mehreren in einem Striche abgestoßenen Noten besteht. Man fange ihn so zu üben an wie er angezeigt ist, indem man die erste von vier Noten nieder und die andern drei leicht hinaufstreicht mit der Mitte des Bogens.

Man kann sich hierzu mit Nutzen folgender Werke von meiner Composition bedienen:

Six Duos pour 2 Violons. Op. 14.

Recueil de 101 Pièces faciles et progressives pour 2 Violons. Op. 20.

Bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Zweite Abtheilung.

74.

Die Manieren oder Verzierungen des Gesanges sind kleine Noten, welche im italiänischen Appoggiature heißen und welche man zwischen die gewöhnlichen Noten setzt, ohne sie mitzuzählen im Takte. Bald sind es Dissonanzen, bald eine Wiederholung der vorhergehenden Note, bald Verzierung eines einfachen Gesanges oder einer langsamen Stelle oder eine ausdrucksvolle Verbindung. Wenn die kleine Note oberhalb steht, ist es eine Schleifung von einem ganzen oder halben Ton; wenn sie unterhalb steht, ist es ein Uebergang, der beständig ein Intervall bilden soll von einem halben Ton; oft muß man also das ♯ hinzufügen, wenn sie natürlich ist, und das ♮, wenn sie ein ♭ hat. Letzteres gilt bei der Schleifung von oben und von unten. Es gibt deren zweierlei, langsame und schnelle; der langsamen sind auch zweierlei, wovon die eine langsamer ist, als die andere.

Bemerkung.

Um alle Irrungen zu vermeiden und um die Ausführung und den Begriff zu erleichtern, so sind die Vorschläge und Manieren mit kleinen Noten geschrieben, in der Geltung, welche durch die Regeln vorgeschrieben ist, und mit dem Ausdruck bezeichnet wie er seyn soll.

Bei diesen Manieren ist es eine Regel ohne Ausnahme, die kleine Note mit der großen, die ihr folgt, mit einem Bogenstriche und auf einer Saite zu verbinden. Der Finger zu der großen Note wird mit dem andern Finger, welcher die Schleifung macht, zusammen auf die Saite gesetzt.

75.

Terzen und Quarten.

Doppelgriffe in Terzen, eine unvollkommene Consonanz. Doppelgriffe in Quarten, dritte der Consonanzen.

Dans la mesure inégale de $\frac{3}{4}$ on ne peut pas observer l'ordre de l'archet selon les règles précédentes. Il suffit d'avoir soin de tirer l'archet quand la phrase commence avec la mesure.

76.

Il faut exercer cette leçon en différents degrés de mouvement soit en tirant, comme en poussant; de plus il faut varier le coup d'archet et s'emparer de ses divisions.

On considère l'archet divisé en trois parties, Commencement, Milieu et Pointe. La plus grande force de l'archet est dans la partie depuis la hausse jusqu'au milieu, comme la moindre se trouve entre le milieu et la pointe.

77.

Il faut ménager l'archet en tirant, et l'allonger beaucoup en poussant, et faire des mouvemens imperceptibles avec les doigts sur la baguette de l'archet qui contribuent beaucoup à embellir le son.

78.

Quinte juste.

Une consonnance parfaite. La juste intonation depend de la manière de distribuer bien les doigts sur les deux cordes.

79.

Quinte fausse.

Une dissonnance, sauvée par la tierce, qui s'exécute en croisant les doigts de la manière qui est marquée par les chiffres.

80.

Quand le coulé est à une note qui a le point, on le tient devant la valeur de la note, c'est-à-dire deux tiers; mais ceci n'est pas toujours praticable dans tous les cas, comme nous le verrons dans les coulés vifs.

81.

Sixte.

Seconde de deux consonnances imparfaites. Si au lieu de faire entendre les deux sons ensemble, on les fait passer vitement coulés, ou detachés les uns après les autres; ils produisent le plus grand effet.

82.

Coulés, Ports de voix préparés, et sans préparation.

Il n'y a pas une règle, qui oblige à faire l'Appoggiature en dessus, ou en dessous; cependant on observera par règle générale, si elle est préparée par une note soit en

In dem ungeraden $\frac{3}{4}$ Takt kann man nicht die Ordnung des Bogenstrichs nach den vorigen Regeln beobachten. Es ist genug, alsdann den Bogenstrich herunter zu machen, wenn die Phrase mit dem vollen Takte anfängt.

76.

Man muß diese Lection in verschiedenen Graden der Bewegung üben, sowohl im Niederstrich als im Aufstrich, ferner den Strich verändern und sich seiner Eintheilungen bemächtigen.

Man betrachtet den Bogen in drei Theile getheilt, Anfang, Mitte, und Ende. Die größte Kraft hat der Bogen vom Frosch bis in die Mitte, und von hier bis an die Spitze die wenigste.

77.

Beim Niederstrich muß man den Bogen nicht zu viel herunter ziehen, beim Aufstrich aber ihn sehr verlängern, und unmerkliche Bewegungen mit den Fingern auf dem Bogenstock machen, was dazu dient, den Ton zu verschönern.

78.

Reine Quinte.

Eine vollkommene Consonanz. Das reine Greifen derselben hängt von der Art ab, wie die Finger auf die beiden Saiten gesetzt werden.

79.

Falsche Quinte.

Eine Dissonanz, aufgelöst durch die Terz, was geschieht, wenn die Finger so übereinander gesetzt werden, wie es durch die Zahlen bezeichnet ist.

80.

Wenn der Schleifer oder Vorschlag vor einer Note steht, die einen Punkt bei sich hat, so hält man ihn zwei Drittel ihres Werthes aus; dies ist aber nicht in allen Fällen ausführbar, wie man es bei den schnellern Vorschlägen sieht.

81.

Sexte.

Secunde von zwei unvollkommenen Consonanzen. Wenn man anstatt die beiden Töne zusammen anzustreichen, sie schnell hintereinander geschliffen macht, so bringen sie den größten Effect hervor.

82.

Schleifungen von oben und unten, vorbereitet und unvorbereitet.

Es gibt keine Regel, der zufolge man die Vorschläge von oben oder von unten machen müßte; im Allgemeinen kann man annehmen, daß wenn der Vorschlag durch eine Note, sey es

montant, ou en descendant, alors l'Appoggiature se fait sur le même degré de la note préparée. Quand le coulé est posé devant une blanche, une noire, une croche ou double croche, c'est un coulé lent, mais il ne vaut que la moitié de la note suivante. On soutient par conséquent le coulé la moitié du temps de la note et ensuite on la passe légèrement. Ce que perd la note doit être supléé au Coulé.

83.

Quinte superflue.

La Quinte peut se changer de deux manières, savoir: en diminuant son Intervalle d'un semiton et alors elle s'appelle fausse-Quinte, dissonnance; ou en augmentant d'un demi-ton le même Intervalle et alors elle s'appelle Quinte superflue, dissonnance.

84.

Septième.

Lorsqu'on veut exécuter une blanche avec un coulé, le coulé a la durée d'une noire pointée, et la blanche celle d'une croche pointée. Progressions de Septième sauvées en Sixtes.

On se sert du coulé vif dans une succession de notes blanches et la force du son tombe toujours sur la note principale. Le coulé vif doit être exprimé doucement et aussi vivement qu'il est possible.

85.

Le mot Appoggiatura derive du mot appoggiare, qui veut dire appuyer sur la petite note; mais si elle est trop ou trop peu appuyée, elle manque son effet.

86.

Octave.

La plus parfaite des consonnances. Il faut exécuter ce morceau de la même manière que les Sixtes No. 81.

87.

Etude pour acquérir la légèreté du poignet et la facilité de sauter de la corde aigue à la grave.

88. 89.

Accords des dissonances préparées et sauvées par des consonnances.

On ne doit jamais employer l'Appoggiatura sur la note qui commence un chant, ni sur toutes les notes précédées des silences quels qu'ils soient.

90.

Dissonnances.

Triton, Quinte fausse, Seconde superflue, Neuvième préparée par le Dixième.

hinaufsteigend oder heruntersteigend, vorbereitet ist, man ihn auf derselben Stufe der vorbereitenden Note machen muß. Wenn der Vorschlag vor einer halben, viertel, achtel oder sechszehntel Note steht, ist er lang, gilt aber nur die Hälfte der folgenden Note, und wird folglich in diesem Werthe gehalten, und man geht leicht zu der Hauptnote über. Was diese verliert, ergänzt der Vorschlag dagegen.

83.

Uebermäßige Quinte.

Die Quinte kann sich auf zweierlei Art verändern, nemlich: indem sie ihre Intervalle um einen halben Ton vermindert, heißt sie falsche Quinte und ist eine Dissonanz; oder indem sie ihre Intervalle um einen halben Ton erhöht, heißt sie übermäßige Quinte und ist ebenfalls eine Dissonanz.

84.

Septime.

Wenn man eine halbe Taktnote mit einem Vorschlage spielen will, so hat dieser die Dauer einer Viertelnote mit einem Punkte, und jene die Dauer einer Achtelnote mit einem Punkte. Fortschreitungen von Septimen aufgelöst in Sexten.

Man bedient sich des kurzen Vorschlags in einer Folge von halben Taktnoten und das forte des Tons fällt immer auf die Hauptnote. Der kurze Vorschlag muß immer sanft und so lebhaft als möglich gemacht werden.

85.

Das Wort Appoggiatura kommt von dem Verbo appoggiare her, welches soviel heißt, als stützen, der Vorschlag muß daher mit Nachdruck gespielt werden, und dieser darf weder zu stark noch zu schwach seyn, wenn die wahre Wirkung nicht verfehlt werden soll.

86.

Octaven.

Die vollkommenste der Consonanzen. Man muß dieses Stück auf dieselbe Weise spielen wie die Sexten No. 81.

87.

Studium um Gewandtheit des Handgelenks und Leichtigkeit im Springen von der höhern zur tiefern Saite zu erlangen.

88. 89.

Akkorde von Dissonanzen vorbereitet und aufgelöst durch Consonanzen.

Man darf den Vorschlag nie gebrauchen vor einer Note, mit welcher eine Melodie anfängt, noch vor solchen Noten, die nach Pausen folgen.

90.

Dissonanzen.

Dreiklang, falsche Quinte, übermäßige Secunde, None vorbereitet durch die Decime.

91.

Doubles sons des Dixièmes, Octaves, Septièmes préparées et sauvées en Sixte; Quartes en Tierces.

92.

Doubles sons consonnants, dissonants, superflus et diminués.

93.

Pour s'instruire de la manière d'employer les agréments arbitraires, Gruppo, Mordant, Demi-trillo etc. On les exécute vivement; le forte du son se fait sur l'appoggiatura, le reste doit être joué doucement.

94.

Dans les coulés vifs, ou ports de voix, la force du son tombe toujours sur la note principale. Le coulé vif doit être exprimé très-doux et aussi vivement qu'il est possible. On pousse les notes pointées légèrement, mais bien marquées.

Il ne faut point s'attacher à tirer ou à pousser l'archet à telle ou telle note, ce qui ne feroit que gêner tous les mouvemens et donner au jeu une régularité monotone. Il suffit d'avoir soin de tirer l'archet quand la phrase commence avec la mesure, dans les notes longues du chant et en général à tous les repos, et de les pousser quand la phrase commence en levant, ainsi que dans les trilles qui terminent une phrase.

95.

Harmonie, servant d'exercice à perfectionner l'intonation et acquerir l'égalité du ton dans les doubles sons.

96.

Coup d'archet syncopé, d'un grand effet quand il est bien employé.

97.

Il faut appuyer sur la première note de chaque mesure, et detacher celles qui sont marquées de petits points.

98.

Pour s'habituer à mettre les cordes en pleine vibration, et à tirer un ton fort, robuste et clair.

99.

Il faut jouer cette mélodie avec la plus grande expression et que le ton soit moëlleux, doux, délicat et bien nourri.

100.

Harmonie composée des consonnances et dissonnances praticables à la première position.

91.

Doppeltöne von Decimen, Octaven, Septimen, vorbereitet und aufgelöst in Sexten, Quarten in Terzen.

92.

Doppeltöne, consonirend, dissonirend, übermäßig und vermindert.

93.

Um sich zu unterrichten über die Art, die willkürlichen Verzierungen anzuwenden, wie Gruppo, Mordant, halber Triller. Man führe sie lebhaft aus; das Forte des Tons fällt auf den Vorschlag, das übrige wird sanft gespielt.

94.

Bei den lebhaften Vorschlägen von oben oder von unten fällt die Stärke des Tons immer auf die Hauptnote. Jene Vorschläge müssen sanft aber möglichst lebhaft ausgedrückt werden. Man mache die punktirten Noten leicht, aber wohl markirt im Aufstrich.

Man muß sich nicht binden, diese oder jene Note im Herunter- oder Hinaufstrich zu spielen, welches nur allen Bewegungen hinderlich seyn und dem Spiele eine einförmige Regelmäßigkeit geben würde. Es ist hinlänglich zu beobachten, daß man mit dem Herunterstriche anfange, wenn eine Phrase mit dem vollen Takte anfängt, bei den langen Noten des Gesanges und überhaupt bei jedem Ruhepunkt, mit dem Aufstrich hingegen, wenn die Phrase mit einem Auftakt anfängt, so wie auch bei den Trillern, welche eine Phrase schließen.

95.

Harmonie, welche zur Uebung dient, das Reingreifen zu vervollkommnen und Gleichheit des Tons in Doppelgriffen zu erlangen.

96.

Syncopirter Bogenstrich von großer Wirkung, wenn er gut angebracht wird.

97.

Man muß auf die erste Note jedes Taktes etwas Nachdruck legen und diejenigen Noten, welche mit kleinen Punkten bezeichnet sind, abstoßen.

98.

Um sich zu gewöhnen die Saiten in volle Schwingung zu setzen und einen starken, vollen und klaren Ton herauszuziehen.

99.

Diese Melodie muß man mit vielem Ausdruck spielen und der Ton sey weich, angenehm, zart und lang ausgehalten.

100.

Harmonie, bestehend aus Consonanzen, und Dissonanzen, die in der ersten Lage gespielt werden können.

101.

L'expression se varie selon les différents mouvemens. Les agrémens ici indiqués, sont des ornements arbitraires souvent employés dans les mesures de $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$. En determinant la valeur des appoggiatures il faut avoir égard au mouvement et au caractère du morceau qu'on exprime.

102.

Exercice mécanique pour s'emparer de la facilité de faire les extensions du 4me doigt sur toutes les cordes.

103.

L'égalité du son, la parfaite intonation, l'expression et les accents sont l'objet qu'on doit se procurer en jouant ce morceau.

104.

On pousse légèrement la dernière note de la mesure et on donne un accent bien marqué sur le premier temps en tirant.

105.

Liaisons de dissonnances préparées et sauvées par des consonnances.

106.

On se sert du coulé lent qui appartient à la manière d'exécuter les notes pointées. Quand on trouve deux notes liées sur le même degré dont la première est pointée, on tient le coulé pendant la durée de la note pointée.

107.

Sans déranger la main de sa position on peut exécuter quatre tierces de suite. Sans croiser les doigts on exécute la Quinte fausse par l'extension du premier doigt (*a*).

108.

L'exercice continuel des doubles sons est le seul et vrai moyen de perfectionner l'intonation et pour parvenir à vaincre toutes les difficultés.

109.

Quand il y a des notes dans un mouvement gay qui se succèdent par degrés conjoints ou par intervalles d'une tierce dont chacune est marquée d'un coulé, dans ce cas là on doit exprimer le coulé et le port de voix très vivement; la force du son tombe sur la note principale.

110.

Chaque Variation a son propre caractère. En jouant fort il ne faut pas presser l'archet sur les cordes pour n'étouffer le son au lieu de le faire sortir, car on empechera la vibration de la corde qui causeroit un son criant de près et on ne l'entendroit pas de loin.

101.

Der Ausdruck verändert sich nach den verschiedenen Bewegungen. Die hier angezeigten Manieren sind willkührliche Verzierungen, oft angewandt in den Taktarten von $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ Takt. In Bestimmung des Werths der Vorschläge muß man Rücksicht auf die Bewegung und den Charakter des Stücks nehmen, welches man spielt.

102.

Mechanische Uebung um sich der Leichtigkeit zu bemächtigen, den vierten Finger auf allen Saiten ausdehnen zu können.

103.

Gleichheit des Tons, vollkommenes Reingreifen und Ausdruck ist der Gegenstand, wonach man trachten muß beim Spielen dieses Stücks.

104.

Den Aufstrich mache man leicht und den Niederstrich markire man jedesmal mit Nachdruck.

105.

Bindungen der Dissonanzen vorbereitet und aufgelöst durch Consonanzen.

106.

Man bedient sich des langsamen Vorschlags, welcher zu der Art gehört die punktirten Noten zu spielen. Wenn man zwei, auf derselben Stufe gebundene Noten findet, wovon die erste einen Punkt hat, so hält man den Vorschlag nach der Dauer der Note mit dem Punkt.

107.

Ohne die Hand aus ihrer Lage zu rücken, kann man vier Terzen nach einander spielen. Ohne die Finger über einander zu setzen, greife man die falsche Quinte durch Ausdehnung des ersten Fingers (a).

108.

Die fortgesetzte Uebung in Doppelgriffen ist das einzige und wahre Mittel sich im Reingreifen zu vervollkommnen und dahin zu gelangen, alle Schwierigkeiten zu überwinden.

109.

Wenn es in einer muntern Bewegung Noten gibt, die sich fortschreitend oder in Terzintervallen folgen, und wovon jede einen Vorschlag hat, so muß man diesen sehr lebhaft machen; die Stärke des Tons fällt immer auf die Hauptnote.

110.

Jede Variation hat ihren besondern Character. Indem man stark spielt, muß man den Bogen nicht an die Saiten drücken, um den Ton nicht zu dämpfen anstatt ihn herauszulocken, denn die Schwingung der Saite wird verhindert und ein schreiender Ton verursacht.

111.

Accords préparés.

Il faut appuyer l'archet sur la corde grave, en le laissant tomber tout à la fois vibré et detaché sur la corde aiguë.

112.

La mesure de $\frac{12}{8}$ est relative à la mesure de $\frac{4}{4}$. Le coulé lent s'exécute comme au No. 106.

113.

Les consonnances parfaites sont sujetées aux loix des trois mouvements: Semblable, Contraire, Oblique.

114.

Pour s'exercer dans le Genre chromatique par Diesis et dans le Genre chromatique par Bémols.

115.

Egalité.

Le Son soutenu doit être également fort d'un bout à l'autre de l'archet. Pour conserver cette égalité, il faut augmenter de force à mesure qu'on s'approche de la pointe de l'archet qui est naturellement plus foible, serrer la baguette avec tous les doigts, surtout avec le pouce; si l'on appuye l'index sans contrebalancer sa force au moyen du pouce, on écrasera la corde, et l'on ne pourra tirer un Son pur. Il faut ensuite alléger l'archet aux deux extrémités et faire succeder avec adresse le coup d'archet poussé à celui qu'on vient de tirer, de manière à ce que ce changement s'opère sans interruption et sans la moindre secousse.

Les principes que l'on donne pour la manière de ménager la respiration dans le chant sont applicables à celle dont il faut employer l'archet; il fait l'office de la respiration, c'est lui qui doit marquer les repos, et c'est en quoi consiste principalement l'art de phraser. Pour bien jouer, disait Tartini, il faut bien chanter.

Il est bien d'observer en passant que ce principe si vrai, si juste en général, et qu'il faut s'attacher à suivre, n'est point applicable à de certains traits qui tiennent au génie de l'instrument, qui servent à contraster avec les passages de chant, et qui forment un genre d'expression que la voix ne comporte pas.

116.

Staccato ou Pichettato.

Le Staccato, ou détaché articulé se fait en piquant plusieurs notes du même coup d'archet. Son principe est le même que celui du Martelé, c'est à dire qu'il doit être

111.

Vorbereitete Akkorde.

Man muß den Bogen auf der tiefern Saite anlegen und ihn schnell mit einem Schwunge nach der höhern Saite zu, kurz abgerissen fallen lassen.

112.

Der $\frac{12}{8}$ Takt hat eine Beziehung auf den $\frac{4}{4}$ Takt. Der langsame Vorschlag wird gemacht wie bei No. 106.

113.

Die vollkommenen Consonanzen sind den Gesetzen der drei Bewegungen, der gleichen, entgegengesetzten und Seitenbewegung unterworfen.

114.

Um sich in chromatischen Gängen durch ♯ und ebenso durch ♭ zu üben.

115.

Gleichheit.

Der Ton, welcher ausgehalten wird, muß von einem Ende des Bogens bis zum andern gleich stark seyn. Um diese Gleichheit beizubehalten, muß man immer mehr Kraft anwenden, so wie man sich der Spitze des Bogens nähert, welche natürlich schwächer ist; man muß alle Finger fester an den Bogen anschließen, hauptsächlich den Daumen; wenn man mit dem Zeigefinger drückt, ohne diesem mit dem Daumen eine Art von Gegendruck zu halten, so überwältigt man die Saiten und kann keinen reinen Ton erhalten. Man muß ferner den Bogen an den beiden Enden erleichtern und den Hinaufstrich mit dem Herunterstrich mit Geschicklichkeit, und so zu verbinden suchen, daß weder eine Unterbrechung des Tons, noch der geringste Stoß zu bemerken ist.

Die Regeln, welche man über die Art den Athem zu mäßigen beim Singen gibt, sind einigermaßen auf die Art der Bogenführung anwendbar; der Bogen vertritt die Stelle des Athems, er ist es, der die längern und kürzern Ruhestellen bemerken muß, und dieses ist es, worin hauptsächlich die Kunst der Interpunktation besteht. Um gut zu spielen, sagte Tartini, muß man gut singen.

Es ist nöthig im Vorübergehen zu bemerken, daß dieser so wahre, so allgemein richtige Grundsatz, den man sich zu befolgen bemühen muß, bei gewissen Stellen nicht anwendbar ist, welche dem Charakter des Instruments eigen sind, welche dazu dienen um mit den sangbaren Stellen zu kontrastiren, und welche eine Art Ausdruck bilden, den die Stimme nicht zuläßt.

116.

Staccato ou Pichettato.

Das Staccato besteht darin, daß man mehrere Noten mit dem nämlichen Bogenstrich abstößt. Die Regel ist die nämliche wie beim Abstoßen, das heißt, es muß mit der Spitze des Bo-

fait de la pointe, sans que l'archet quitte la corde avec cette différence qu'il faut employer le moins d'archet possible, si l'on veut le bien articuler, et qu'il faut marquer avec fermeté la première et la dernière note.

On ne doit mettre aucune roideur dans le Staccato, l'archet doit avoir du jeu dans la main et le pouce doit seulement un peu presser la baguette. On parvient à le faire en le travaillant lentement, et en arrêtant l'archet à chaque note.

2de *Manière.* Pichettato se fait aussi en articulant les notes par de petits mouvements du poignet et des doigts sur la baguette de l'archet, en tenant le bras roide; en faisant sauter l'archet sur les cordes avec la plus grande légèreté, et toujours dans le milieu.

3me *Manière.* Pichettato se fait en tenant l'archet en équilibre en lui donnant la liberté de sauter sur les cordes, sans jamais l'arrêter. On le dirige par de très petits mouvements élastiques du poignet et des doigts sur la baguette. On l'apprend commençant à s'exercer avec 2 Notes en tirant et poussant, après 4 et 4, 6 et 6, 8 et 8, sur la même corde au milieu de l'archet.

117.

Accords pleins.

Se font par des coups d'archet bien resolus et detachés en mettant les quatre cordes en pleine vibration en tirant et en poussant dans le milieu de l'archet, et on les appelle Estrapades.

118.

Si les accords qu'on fait, sont faux, il faut les corriger promptement par des petits mouvemens des seuls doigts sans deranger la main.

119.

Expression.

L'expression est très différente selon que le son en est fort ou foible, que le timbre en est aigre ou doux, que le Diapason en est grave ou aigu et qu'on en peut tirer des sons en plus grande ou moindre quantité.

1re Variation. Il faut employer autant d'archet en poussant les deux notes coulées, qu'en tirant la note detachée.

2de Variation. Elle s'exécute avec une parfaite égalité de Son et bien vibré, en employant le forte et piano dans les repetitions.

120.

La véritable expression dépend du son, de l'intonation, du mouvement, du goût et de l'aplomb de la mesure; elle consiste aussi à executer avec énergie les idées que le

gens gemacht werden, ohne daß der Bogen die Saiten verläßt, nur mit dem Unterschied, daß man hier den Bogenstrich möglichst kurz führen muß um die Töne deutlich herauszubringen, und daß man die erste und letzte Note mit Festigkeit angeben muß.

Man muß bei dem Staccato alle Steifheit vermeiden. Der Bogen muß Spielraum in der Hand haben, und nur der Daumen muß ein wenig an den Bogenstock angedrückt werden. Man lernt es am leichtesten machen, wenn man es langsam übt, und den Bogen bei jeder Note anhält.

Zweite Art. Das Pichettato kann man auch machen, indem man die Noten durch kleine Bewegungen des Handgelenks und der Finger auf dem Bogenstock abstößt und den Arm steif hält; und indem man den Bogen mit größester Leichtigkeit und immer in der Mitte auf den Saiten springen läßt.

Dritte Art. Pichettato kann man auch machen, wenn man den Bogen im Gleichgewicht hält und ihn frei auf den Saiten springen läßt ohne ihn anzuhalten. Man dirigirt ihn durch sehr kleine Bewegungen des Handgelenks und der Finger auf dem Bogenstock. Man lernt es, wenn man anfängt sich zu üben zwei Noten herunter und hinaufzustoßen, nachher 4 und 4, 6 und 6, 8 und 8 auf einer Saite mit der Mitte des Bogens.

117.

Volle Akkorde

werden mit kräftigen Strichen gemacht, indem man durch Herunter- und Hinaufstreichen mit der Mitte des Bogens die Saiten in volle Schwingung setzt.

118.

Wenn die Griffe, welche man macht, falsch sind, muß man sie schnell durch kleine Bewegungen der Finger verbessern, ohne die Hand zu verrücken.

119.

Ausdruck.

Der Ausdruck ist verschieden nachdem der Ton stark oder schwach, hart oder weich, der Umfang tief oder hoch ist und man eine größere oder geringere Menge von Tönen aus dem Instrument zu ziehen hat.

Erste Variation. Man muß eben so viel vom Bogen beim Aufstrich der beiden geschliffenen Noten gebrauchen, als beim Niederstrich der abgestoßenen Noten.

Zweite Variation. Sie wird mit einer vollkommenen Gleichheit des Tons ausgeführt, und das forte und piano bei den Wiederholungen angewandt.

120.

Der wahre Ausdruck hängt von dem Tone, dem Reingreifen, der Bewegung, dem Geschmacke und der Taktfestigkeit ab; er besteht auch darin, alle Ideen, die der Musikus

Musicien doit rendre, et tous les sentimens qu'il doit exprimer.

121.

Doubles Sons qui parcourent successivement par tous les Intervalles majeurs et mineurs, superflus et diminués.

122.

Pour acquérir la facilité d'étendre l'archet, et une plus grande sureté dans l'intonation.

123.

Allemande.

On peut varier ces figures par 40 différents coups d'archet. Voyez No. 196.

121.

Arpeggio.

L'arpeggio consiste dans la manière de jouer les notes d'un Accord, l'une après l'autre. La manière de l'exécuter est indiquée sur les exemples, variés par 15 coups d'archet. On les écrit abregés par des Accords pleins.

On en trouve aussi dans les XXX. Préludes à Violon seul composés par B. Campagnoli. Op. 12. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic.

125.

Trillo.

Il consiste dans le battement alternatif de la note sur laquelle il est marqué avec une autre note à un dégré au dessus.

Il y a deux sortes de Trilles: celui d'un ton, et celui d'un demi-ton.

Pour avoir un beau Trille, il faut faire retomber le doigt avec la plus grande souplesse et agilité d'aplomb sur la corde, en le levant assez haut pour lui donner de l'élan. On commence lentement pour éviter d'y mettre de la roideur; on augmente peu à peu de vitesse, mais seulement lorsqu'on a pris l'habitude de faire retomber le doigt toujours à la même place, et positivement sur la seconde majeure ou sur la seconde mineure, car le Trille est vicieux dès qu'il s'écarte du ton ou du demi-ton.

On le peut exercer avec tous les doigts sur les degrés de la Gamme.

Il y a plusieurs manières de le préparer et de le terminer comme nous verrons dans les leçons suivantes.

Le Trille s'employe non seulement dans les fins de phrases qu'on appelle cadences finales, mais encore dans les autres cadences harmoniques, et dans les chants comme dans les traits.

La note qui suit immédiatement le Trille, ne doit pas

ausdrücken soll, und alle Empfindungen mit Kraft vorzutragen.

121.

Doppelgriffe, die nacheinander durch alle Intervallen, dur und moll, übermäßig und vermindert gehen.

122.

Um die Leichtigkeit zu erlangen den Bogen zu verlängern, und eine größere Sicherheit im Reingreifen.

123.

Allemande.

Man kann diese Figuren mit 40 verschiedenen Stricharten machen. Siehe No. 196.

124.

Arpeggio.

Das Arpeggio besteht in der Art die Noten eines Akkords eine nach der andern zu spielen. Die Ausführung ist in den Beispielen durch 15 verschiedene Stricharten angezeigt. Man schreibt die Arpeggio abgekürzt in ganzen Akkorden.

Man findet deren auch in den XXX Préludes pour Violon seul composés par B. Campagnoli. Op. 12. Bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

125.

Der Triller.

Er besteht in dem wechselseitigen Anschlage der Note, worüber er bemerkt ist, mit einer Note um eine Stufe höher.

Es gibt zwei Arten von Trillern: den von einem ganzen, und den von einem halben Ton.

Um einen schönen Triller zu haben, muß man den Finger mit der größten Geschmeidigkeit und Behendigkeit senkrecht auf die Saite fallen lassen, ihn aber doch genug heben, um ihm den nöthigen Schwung zu geben. Man fängt langsam an um die Steifheit zu vermeiden, man vermehrt die Geschwindigkeit erst dann nach und nach, wenn man völlig sicher ist, den Finger jedesmal wieder auf die nämliche Stelle und bestimmt auf die große oder kleine Secunde fallen zu lassen, denn der Triller ist fehlerhaft, sobald er sich von dem ganzen oder halben Tone entfernt.

Man kann ihn mit allen Fingern durch alle Stufen der Tonleiter üben.

Es gibt verschiedene Arten ihn vorzubereiten und zu schließen, wie wir in den folgenden Lectionen sehen werden.

Der Triller wird nicht nur bei den Schlüssen der Phrasen, die man Final-Kadenzen nennt, angewendet, sondern auch bei den andern harmonischen Kadenzen, und sowohl in den singenden Stellen als Passagen.

Die Note, welche unmittelbar dem Triller folgt, muß nicht

toujours être précedée d'un coulé, ou port de voix, surtout dans une Cadence parfaite pour terminer la pièce entière, où la durée du Trille depend du joueur.

126.

Il faut suivre pour le double Trille les mêmes règles que pour les Trilles simples et de plus avoir soin de lever et faire tomber avec beaucoup d'ensemble les deux doigts faisant le Trille.

127.

Tremblement

ou Tremolo, est un agrément qui dérive de la nature même et dont on se sert pour orner une note finale ou une Tenue. Pour produire le Tremblement sur le Violon il faut appuyer ferme avec le doigt sur la corde et faire avec la main de petits mouvemens en avant vers le chevalet et en arrière contre la touche.

Il s'exécute de trois manières différentes. 1. Lentement. 2. En augmentant de vitesse par gradation. 3. Vivement. Pour le distinguer l'un de l'autre on peut le représenter de la manière qu'il est écrit sur les trois Rondes (*a*). Les lignes les plus longues représentent des simples croches et les petites des doubles croches. Il faut faire autant de mouvemens avec la main qu'il y a de lignes. Ces mouvemens doivent être employés sur la première note de chaque temps, et dans les pièces de vivacité on les employe sur la première note de chaque demi-temps (*b*). On s'en sert aussi dans les doubles sons et dans la mesure de $\frac{2}{4}$ (*c*).

Le fort du mouvement de la main vient chaque fois sur la note marquée par le chiffre 2, parcequ'elle est la première note d'un temps ou d'un demi-temps (*b*). Le fort tombe par cette même raison sur la note marquée par le chiffre 1.

128.

Le Tremblement, le Trille, le Repos, les Pauses, les Points, les Syncopes etc., sont les objets qu'il faut observer dans cette Leçon.

129.

Pour acquérir la force, l'agilité dans les doigts et l'adresse de mettre également en vibration les deux cordes en jouant les doubles sons.

130.

Thème varié par cinq différents Figures et coups d'archet. On doit employer le forte et piano dans les reprises.

immer von einem Vorschlage von unten oder von oben vorhergegangen seyn, besonders in einer vollkommenen Kadenz um das ganze Stück zu schließen, wo die Dauer des Trillers von dem Spieler abhängt.

126.

Man muß beim Doppeltriller denselben Regeln folgen als wie beim einfachen und außerdem darauf achten, daß die beiden Finger, welche den Doppeltriller machen, genau mit einander sich heben und niederfallen.

127.

Die Bebung

oder das Tremuliren ist eine Verzierung, die aus der Natur genommen ist, und deren man sich bei einer Schlußnote oder bei einem Halte bedient. Um sie auf der Violine zu machen, setzt man den Finger fest auf die Saite, und bewegt die Hand vorwärts gegen den Steg und rückwärts gegen das Griffbret.

Man kann sie auf dreierlei Art machen. 1. Langsam. 2. Stufenweise geschwinder. 3. Lebhaft. Um diese Bewegungen von einander zu unterscheiden, kann man sie sich vorstellen, wie sie über den ganzen Noten angezeigt sind (a). Die längern Linien stellen Achtel und die kleinern Sechszehntel vor. Man muß so viele Bewegungen mit der Hand machen, wie Linien da sind. Diese Bewegungen müssen auf der ersten Note jedes Taktes und bei lebhaften Stücken auf der ersten Note jedes halben Taktes angebracht werden. Auch bedient man sich der Bebung bei Doppelgriffen und im $\frac{2}{4}$ Takt.

Die Stärke der Bewegung der Hand kömmt jedesmal auf die mit der Zahl 2 bezeichnete Note, weil sie die erste Note eines Taktes oder eines halben Taktes ist (b). Aus derselben Ursache fällt auch die Stärke auf die mit der Zahl 1 bezeichnete Note.

128.

Die Bebung, der Triller, die Ruhepunkte, die Pausen, die Punkte, die Syncopen, sind Gegenstände, worauf man in dieser Lection zu achten hat.

129.

Um Stärke, Geschwindigkeit in den Fingern, und die Geschicklichkeit zu erlangen, beide Saiten zugleich in Schwingung zu setzen, indem man die Doppelgriffe spielt.

130.

Thema, durch fünf verschiedene Figuren und Bogenstriche variirt. Man muß bei den Wiederholungen das forte und piano anwenden.

131.

Exercice mécanique pour se procurer la facilité de faire l'extension du 4me doigt et pour acquérir une grande agilité dans les autres doigts.

132.

Il faut considérer le rhythme, les accents, l'intonation et tacher de tirer les sons bien égales.

133.

Il faut s'accoutumer à la grande expression et mettre de l'énergie dans les phrases chantables et du feu dans les passages sonables en observant la mesure rigoureusement.

134.

L'usage du Trille est si fréquent que si l'on ne cherche le faire brillant, souple, vif et léger on ne fera jamais que déparer la mélodie.

135.

Les passages de vivacité doivent être joué avec peu d'archet et légèrement, en employant le forte et piano à propos.

136.

On doit appuyer l'archet sur les deux cordes de manière que le chant soit bien soutenu, et la mélodie bien exprimée dans toutes les Variations.

137.

Pour se procurer la facilité d'exécuter le Trille, les extensions du 4me doigt et différents coups d'archet les plus usités dans les passages.

138.

La manière d'apprendre à faire les doubles Trilles de Tierce et de Sixte.

139.

Dans l'élasticité du poignet qui contraste avec celle de l'archet consiste l'art de tirer de l'instrument un son fort, clair et agréable.

140.

Fantaisie, composée des différents passages, accords et traits, exécutables à la première position.

Troisième Partie.

Des sept principaux Positions.

Pour suivre l'ordre mécanique progressif, il faut apprendre les sept principaux Positions l'une après l'autre.

131.

Mechanische Uebung um sich die Leichtigkeit zu erwerben, den vierten Finger auszudehnen und zu gebrauchen, und eine große Geschmeidigkeit in den andern Fingern zu erlangen.

132.

Man muß Rücksicht nehmen auf die genaue Eintheilung des Taktes, den Ausdruck, und das Reingreifen, und suchen die Töne recht gleichmäßig herauszuziehen.

133.

Man muß sich an einen großen Ausdruck gewöhnen, und Energie sowohl in den Gesang-Stellen als Feuer in den Passagen darlegen und dabei streng das Taktmaß beobachten.

134.

Der Gebrauch des Trillers ist eine so allgemeine Manier, daß, wenn man sich nicht bemüht denselben brillant, geschmeidig, lebhaft und leicht zu machen, man damit nur die Melodie verunstaltet.

135.

Lebhafte Passagen müssen leicht und mit kurzen Strichen gespielt werden, indem man das forte und piano schicklich dabei anbringt.

136.

Man muß den Bogen so auf die beiden Saiten legen, daß der Gesang wohl unterhalten werde, und auch in den Variationen die Melodie gut ausgedrückt sey.

137.

Um sich die Leichtigkeit im Triller, die Ausdehnungen des vierten Fingers und verschiedene Bogenstriche anzueignen, welche bei Passagen die gebräuchlichsten sind.

138.

Die Art Doppeltriller in Terzen und Sexten machen zu lernen.

139.

In der Schnellkraft des Handgelenks, welche mit der des Bogens contrastirt, besteht die Kunst, aus dem Instrumente einen vollen, klaren und angenehmen Ton zu ziehen.

140.

Fantasie, bestehend aus verschiedenen Passagen, Akkorden und Stellen, die sich in der Lage machen lassen.

Drittte Abtheilung.

Von den sieben Hauptlagen.

Um der fortschreitenden mechanischen Ordnung zu folgen, muß man die sieben Hauptlagen eine nach der andern lernen.

Les leçons et les études fourniront en même temps le moyen de former le jeu et le goût.

141.

Seconde Position.

On l'appelle encore demi-position, ou Position d'Ut, parcequ'elle s'étend depuis Ut sur la chanterelle, lequel il faut prendre avec le 4me doigt, jusqu'au Si du bourdon.

On transporte la main un degré plus haut et on prend les notes qui sont posées entre les lignes ou sur les espaces avec le 1er et 3me doigt sur la 2e corde.

Le 1er doigt prend la place du sillet, reste presque toujours couché sur l'une des quatre cordes et dirige l'intonation des autres doigts.

Pour s'accoutumer à toucher juste avec le 3me doigt il faut toucher la corde voisine à vuide qui fait l'unisson.

142. 143. 144. 145. 146.

Du Style.

C'est la manière d'exprimer, le choix des expressions, l'accent qu'on donne à chaque morceau qui caracterisent le Style. Ainsi d'après ce qu'on vient dire, l'Adagio, l'Allegro, et le Presto ont un Style particulier qu'il faut avoir soin de ne pas confondre.

147. 148.

Positions composées.

C'est une manière de jouer où l'on se sert de la demi-position et de la première position alternativement tant par necessité que pour la commodité et la netteté, selon que le cas l'exige.

Il ne faut pas changer de position pour une seule note, pourvu que la chose soit praticable.

En allant d'une position à l'autre on fera avec la main le moindre mouvement possible.

149.

Troisième Position.

On l'appelle encore Position de Re, ou Position entière; elle s'étend depuis Re sur la chanterelle jusqu'au Ut-dièse du bourdon.

On prend les notes qui sont posées sur les lignes avec le premier et troisième doigt.

150. 151. 152.

On ne fait jamais le Trille avec le premier doigt sur une corde à vuide, excepté dans les doubles Trilles où l'on ne peut faire autrement; par conséquent quand il se présente un Trille simple sur une corde à vuide, on doit le faire avec le deuxième doigt dans la position entière sur la corde plus basse.

Die Lectionen und Studien werden zu gleicher Zeit dazu beitragen das Spiel und den Geschmack zu bilden.

141.

Zweite Lage.

Man nennt sie auch noch die halbe Applikatur oder Applikatur von C, weil sie von C auf der Quinte, welches man mit dem 4ten Finger greifen muß, bis zu H auf der g Saite sich erstreckt.

Man rückt die Hand eine Stufe höher und greift die Noten, welche zwischen den Linien stehen, mit dem 1sten und 3ten Finger auf der zweiten oder a Saite.

Der erste Finger vertritt die Stelle des Sattels, bleibt fast immer auf einer der vier Saiten liegen und dirigirt die Intonation der andern Finger.

Um sich zu gewöhnen mit dem dritten Finger rein zu greifen, braucht man nur die nächste leere Saite anzustreichen, welche das Unisono macht.

142. 143. 144. 145. 146.

Vom Style.

Die Art sich auszudrücken, die Wahl der Ausdrücke, der Accent, den man jedem Stücke gibt, sind es, die den Styl charakterisiren. Nach dem, was eben gesagt ist, hat also das Adagio, Allegro und Presto jedes seinen besondern Charakter, die man sich zu verwechseln hüten muß.

147. 148.

Zusammengesetzte Lagen.

Dieses ist eine Art zu spielen, wo man abwechselnd in der zweiten und in der ersten Lage steht, sowohl aus Nothwendigkeit als aus Bequemlichkeit und um sauberer zu spielen, so wie es der Fall gerade erfodert.

Man muß die Lage um einer Note willen nicht verändern, wenn sonst die Sache ausführbar ist.

Indem man von einer zur andern Lage geht, muß man mit der Hand eine möglichst geringe Bewegung machen.

149.

Dritte Lage.

Man nennt sie auch die D Applikatur oder ganze Applikatur; sie erstreckt sich von D auf der Quinte bis zu Cis auf g Saite.

Man greift die Noten, welche auf den Linien stehen, mit dem ersten und dritten Finger.

150. 151. 152.

Man macht niemals den Triller mit dem ersten Finger auf einer leeren Saite, ausgenommen in Doppel-Trillern, wo man es nicht vermeiden kann; wenn man daher einen einfachen Triller auf einer leeren Saite sieht, macht man ihn mit dem zweiten Finger in der ganzen Applikatur auf der tiefern Saite.

153.

Positions mixtes.

En montant à la troisième position ou en descendant à la première le mouvement de la main doit se faire avec la plus grande rapidité et violence, pour éviter de faire entendre ce changement.

Transposition.

On apprend à transposer la Musique dans tous les Intervalles par la connoissance des Clefs de Contre alto, de Basse, de demi Soprano, de Bariton, de Soprano, de Tenore.

Au reste on peut exécuter cette Etude de Corelli de cinquante diverses manières en variant les coups d'archet, en s'exerçant soit en tirant qu'en poussant par différents degrés de mouvement depuis l'Allegro moderato jusqu'àu Prestissimo, et dans les trois Divisions de l'archet.

154.

Pour s'exercer dans les Positions mixtes et dans les doubles sons praticables à la troisième Position.

Il ne suffit pas de bien suivre la mesure pour avoir de l'Aplomb, il faut de plus mettre une grande précision dans chaque temps qui composent la mesure et tellement maîtriser son jeu que le mouvement soit toujours égal.

155.

Il faut exercer cette Etude en différents degrés de mouvement soit en tirant qu'en poussant.

156.

Etude qui parcourt les trois premières positions par différents passages en doubles sons, qui sert d'exercice pour se familiariser avec plusieurs traits praticables à la troisième position.

On peut se servir utilement de l'Ouvrage suivant de ma Composition:

Six Fugues pour le Violon seul. Op. 10. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic.

157. 158. 159. 160.

Quatrième Position.

Position de Mi. On l'appelle encore demi-position parcequ'on prend les notes qui sont posées sur les espaces avec le 1er et 3me doigt comme dans la seconde position.

161.

Positions composées.

En se trouvant à la première position que le passage monte par degré sur la même corde, on se sert du 1er doigt en le glissant vite. Quand on prend la position en

153.

Vermischte Lagen.

Wenn man zur dritten Lage hinaufsteigt, oder zur ersten Lage herunter, muß man mit der Hand die schnellste Bewegung machen, damit nichts von der Veränderung gehört werde.

Das Transponiren

der Musik in alle Intervalle lernt man durch die Kenntniß der Schlüssel des Alt, des Basses, des Mittel-Sopran, des Bariton, des Soprans und des Tenors.

Uebrigens kann man dieses Studium von Corelli auf funfzig verschiedene Manieren spielen durch Veränderung des Bogenstrichs, indem man sich sowohl im Herunter- als Hinaufstrich in verschiedenen Graden der Bewegung übt, vom Allegro moderato an bis zum Prestissimo, und in den drei Bogenführungen.

154.

Um sich in den vermischten Lagen und in Doppelgriffen zu üben, welche in der dritten Lage ausführbar sind.

Es ist nicht genug dem Takt im Allgemeinen zu folgen, sondern man muß auch noch besondere Sorgfalt anwenden, jedem Takttheile und Taktgliede seine vollkommen richtige Dauer zu geben, und so Meister seines Spiels seyn, daß die Bewegung beständig vollkommen gleich ist.

155.

Man muß dieses Studium in verschiedenen Graden der Bewegung üben, sowohl im Nieder- als Aufstrich.

156.

Studium, welches die drei ersten Lagen durchgeht in verschiedenen Passagen in Doppelgriffen, was zur Uebung dient sich mit mehreren Stellen, die in der dritten Lage ausführbar sind, vertraut zu machen.

Man kann sich mit Nutzen des nebenstehenden Werkes von meiner Composition bedienen.

Six Fugues pour le Violon seul. Op. 10. chez Breitkopf et Härtel à Leipsic.

157. 158. 159. 160.

Vierte Lage.

Die E Applikatur. Sie wird auch die halbe Applikatur genannt, weil man die Noten, welche zwischen den Linien stehen, mit dem 1sten und 3ten Finger greift, wie in der 2ten Lage.

161.

Zusammengesetzte Lagen.

Wenn man sich in der ersten Lage befindet indem eine Passage auf derselben Saite stufenweise hinaufgeht, gebraucht man den ersten Finger. Wird die Lage springend genommen, so geschieht

sautant, on le fera dans le temps d'une corde vuide, d'une pause, ou dans le temps que les notes forment le plus grand saut et la main le moindre possible.

dies auf einer leeren Saite, während einer Pause, oder wenn die Noten den größten Sprung bilden, und die Hand den geringsten.

162. 163. 164. 165.

Cinquième position.

On l'appelle Position de Fa. Elle est analogue à la première conservant le même ordre du doigter avec cette différence, qu'on exécute les mêmes notes une corde plus bas.

On monte à la cinquième position avec les deux premiers doigts en cet ordre 1. 2. 1. 2.

162. 163. 164. 165.

Fünfte Lage.

Man nennt sie F Applikatur. Sie ist der ersten ähnlich, indem man dieselbe Ordnung der Fingersetzung beibehält, mit dem Unterschiede, daß man dieselben Noten eine Saite tiefer greift.

Man geht in die fünfte Lage mit den beiden ersten Fingern in dieser Ordnung 1. 2. 1. 2.

166.

Positions composées.

Quand la mélodie monte ou descend par Intervalle de Tierce sur la même corde, on se sert du 1er et 1er, ou du 2d et 2d doigt. Quand le passage descend par demi-tons, on doit faire avec la main le moindre mouvement possible en retirant tant soit peu seulement le premier doigt.

166.

Zusammengesetzte Lagen.

Wenn die Melodie in Terz-Intervallen hinauf oder herunter geht auf einer Saite, gebraucht man den 1sten und 1sten, oder den 2ten und 2ten Finger. Wenn die Passage durch halbe Töne heruntergeht, muß man mit der Hand eine möglichst geringe Bewegung machen, und nur den ersten Finger zurückziehen.

167. 168. 169.

Sixième Position.

On l'appelle Position de Sol. Elle est analogue à la seconde.

167. 168. 169.

Sechste Lage.

Man nennt sie G Applikatur. Sie ist der zweiten ähnlich.

170. 171.

Positions composées.

Observation.

1. Si le chant ou le passage ne surpasse pas les limites de la position où la main se trouve, on le jouera à la même position.

2. Si le passage s'extend au dessus les limites de la position d'une seule note par degré, ou d'une tierce, alors sans mouvoir la main, il suffira de retirer le premier doigt pour faire la note hors de la position.

3. Si le passage descend par degré beaucoup, ou peu dehors de la position qu'on a prise, on fera tout ce qui est exécutable dans la position qu'on a établi, et ce qu'on ne pourra pas faire, on le fera en descendant la main dans les positions composées.

170. 171.

Zusammengesetzte Lagen.

Bemerkung.

1. Wenn die Gesangstelle oder die Passage nicht die Grenzen der Lage überschreitet, worin die Hand steht, so spielt man sie in derselben Lage.

2. Wenn die Passage über die Grenzen der Lage um eine Note stufenweise oder um eine Terz hinausgeht, alsdann ist es genug, daß man ohne die Hand zu bewegen den ersten Finger zurückzieht, um die Note außerhalb der Lage zu machen.

3. Wenn die Passage um vieles stufenweise herabgeht, oder wenig außer der Lage, worin man steht, so muß man in dieser alles machen was ausführbar ist, und was nicht so zu spielen ist, macht man durchs Zurückgehen der Hand in den zusammengesetzten Lagen.

172.

Septième Position.

On l'appelle Position de La. Elle est analogue à la troisième. Pour y monter par degré sur la même corde on se sert généralement des deux premiers doigts 1 et 2, 1 et 2, et à la fin de tous les doigts 1, 2, 3, 4.

172.

Siebente Lage.

Man nennt sie A Applikatur. Sie ist der dritten ähnlich. Um in derselben auf einer Saite stufenweise hinaufzugehen, gebraucht man durchgehends die beiden ersten Finger 1 und 2, 1 und 2, und zuletzt alle vier.

173. 174. 175.

Trois morceaux qui s'exécutent à la Septième Position

173. 174. 175.

Drei Übungstücke, welche in der siebenten Lage zu spielen sind.

176.

Positions composées.

Dans les passages d'expression on observera de changer la corde le moindre possible, ne faisant sur quatre cordes ce qu'on peut faire sur trois, ni sur trois cordes ce qu'on peut faire sur deux, ni sur deux cordes ce qu'on peut faire sur une seul.

Le doigter marqué sur les notes servira de règle pour tous les autres cas semblables.

Dans chaque Position du Violon on tire une diverse qualité de Son. La 1ere, 3me, 5me Position le Son est plus clair et robuste que dans la 2de, 4me et 6me Position.

On peut se servir ùtilement de l'Ouvrage suivant de ma composition:

Sept Divertissemens pour le Violon, pour l'Exercice des Sept principales positions. Op. 18. Chez Breitkopf et Härtel à Leipzic.

177.

Quand la main se trouve dans les tons aigus, on doit exécuter un passage qui descend en sautant. On doit faire ce saut sans remuer la main, mais seulement en retirant le 1er doigt, ou si cela n'est pas praticable, on le fera avec le moindre mouvement possible.

178.

Exercice mécanique qui parcourt les sept positions en montant et en descendant par degré.

A mesure qu'on porte la main dans les tons aigus on doit lever le pouce de son lieu ordinaire en le faisant passer doucement sur le manche.

179.

L'enchainement de Trilles se fait par un battement alternatif sur chaque note en glissant le doigt, et en commençant par la note supérieure.

180.

Etude qui parcourt les positions composées en montant jusqu'à la 8me position, par différents traits et passages, et qui servira d'exercice pour exécuter les coups d'archet: martelé, staccato, liées, melés, trilles et doubles sons.

181.

Pour acquérir la facilité d'exécuter les doubles Sons.

182.

En jouant cet exercice on ne doit pas retirer le doigt de la dernière note de la mesure avant d'avoir posé la première de la mesure suivante, soit en montant ou en descendant.

176.

Zusammengesetzte Lagen.

Bei ausdrucksvollen Stellen muß man beobachten die Saite nicht zu wechseln, und nicht auf vier Saiten machen, was man auf drei, und nicht auf drei, was man auf zwei, und nicht auf zwei, was man auf einer Saite machen kann.

Die über den Noten gesetzte Fingersetzung dient zur Regel für alle andere ähnliche Fälle.

In jeder Lage auf der Violine zieht man einen anders klingenden Ton heraus. In der 1sten, 3ten und 5ten Lage ist der Ton klarer und voller, als in der 2ten, 4ten und 6ten Lage.

Man kann sich mit Nutzen des folgenden Werkes von meiner Composition bedienen.

Sept Divertissemens pour le Violon, pour l'Exercice des Sept principales positions. Op. 18. chez Breitkopf et Härtel à Leipsic.

177.

Wenn sich die Hand in höhern Tönen befindet, so muß man eine Stelle, die herabsteigt, springend machen, und das ohne die Hand zu bewegen, indem man nur den ersten Finger zurückzieht; oder wenn dieses nicht gehen sollte, muß die Bewegung der Hand möglichst gering seyn.

178.

Mechanische Uebung, welche durch die sieben Lagen stufenweise auf und absteigt.

Nach Verhältniß wie die Hand höher rückt, muß man den Daumen von seiner gewöhnlichen Stelle bewegen und ihn sanft unter dem Halse der Violine fort gleiten lassen.

179.

Die Trillerkette macht man, wenn man auf jeder Note einige Schläge thut, indem man mit dem Finger rutscht, und daß man mit der höhern Note anfängt.

180.

Studium, welches die zusammengesetzten Lagen durchläuft, indem man bis zur 8ten Lage durch verschiedene Passagen steigt, und welches zur Uebung des martelé, staccato, der Bindungen, Triller und Doppelgriffe dient.

181.

Um die Gewandtheit zu erhalten Doppelgriffe spielen zu lernen.

182.

Beim Spielen dieser Uebung soll man den Finger von der letzten Note des Taktes nicht eher aufheben, bis man die erste des folgenden Taktes gegriffen hat, sowohl beim Hinauf- als Herabsteigen.

183.

En répétant plusieurs fois ce morceau on se procurera l'agilité et la force dans les doigts.

184.

Pour acquerir une grande légèreté dans le poignet et la facilité de manier l'archet.

185.

En exécutant les grandes extensions de dixième on doit déplacer le pouce et situer la paume de la main immediatement sous le manche même.

186.

Il faut éviter de presser le pouce contre l'index en jouant ce morceau.

187.

En jouant l'Adagio on doit surtout considérer l'égalité non seulement de la main, mais aussi de l'archet en liant toujours le plus qu'il est possible. Dans l'Adagio le Violon doit toujours chanter, l'archet ne doit jamais se detacher des cordes, il faut donc le tenir bien uni et ne pas le mener en sautant comme dans l'Allegro.

188.

Il faut exécuter les doubles sons de tierces qui montent par degré en glissant vite le 1er et 3me doigt ensemble sur les mêmes cordes de telle manière qu'on ne s'apperçoive point des mouvements de la main ni de ceux des doigts.

189.

Ornemens et Diminutions.

Mélodie simple qui sert d'exemple à plusieurs autres broderies.

L'imagination invente les ornemens, mais le bon goût les restreint, leur donne la forme et l'expression convenables et même les exclut entièrement dans tous les morceaux où le sujet de la Composition et ses parties présentent un objet ou un sentiment particulier qui ne peut être altéré en aucune manière et qui doit être exprimé tel qu'il est.

190. 191.

Il ne suffit pas d'avoir égard à la place où il faut mettre les ornemens, on doit encore éviter de les multiplier; la quantité des ornemens nuit à la véritable expression, défigure la mélodie et finit par devenir monotone. On ne s'en sert souvent que pour suppléer au défaut de sensibilité ou dans l'intention d'augmenter le charme de l'exécution, mais c'est une erreur. Rien n'est beau et touchant que ce qui est simple, il faut que l'expression soit parée

183.

Durch mehrmaliges Wiederholen dieses Stücks wird man sich Leichtigkeit und Stärke in den Fingern verschaffen.

184.

Um eine große Geschwindigkeit im Handgelenk, und eine gewandte Bogenführung zu erlangen.

185.

Um die große Ausdehnung der Decime greifen zu können, muß man den Daumen von seiner Stelle rücken, und die flache Hand unter den Hals bringen.

186.

Bei dem Vortrage dieses Stücks muß man vermeiden den Daumen gegen den Zeigefinger zu drücken.

187.

Indem man ein Adagio spielt, muß man vornehmlich auf Gleichheit nicht nur der Hand, sondern auch des Bogens Rücksicht nehmen, und so viel als möglich gebunden spielen. Im Adagio soll die Violine immer singen, der Bogen sich nie von den Saiten erheben, man muß ihn daher gleichmäßig und nicht springend wie im Allegro führen.

188.

Die Doppelgriffe in Terzen, welche stufenweise hinaufsteigen, muß man durch schnelles Fortschieben des 1sten und 3ten Fingers auf einerlei Saiten so machen, daß weder die Bewegung der Hand noch der Finger bemerkt oder hörbar werde.

189.

Verzierungen.

Einfache Melodie, welche zum Beispiel dient, mehrere andere Verzierungen dazu zu machen.

Die Einbildungskraft erfindet die Verzierungen, aber der gute Geschmack schränkt sie ein, gibt ihnen ihre schickliche Gestalt und ihren schicklichen Ausdruck, und schließt sie selbst aus in allen denjenigen Stücken, wo es der Zweck der Composition und ihrer Theile ist, einen besondern Gegenstand und eine besondere Empfindung darzustellen, die auf keine Weise verändert werden kann und so ausgedrückt werden muß, wie sie ist.

190. 191.

Es ist nicht genug Rücksicht auf die Stellen zu nehmen, wo Verzierungen angebracht werden müssen, man muß vermeiden nicht damit zu überladen, zu viele Verzierungen schaden dem wahren Ausdruck, entstellen die Melodie, und werden am Ende einförmig. Man bedient sich derselben öfters nur, um den Mangel an Gefühl zu ersetzen, oder in der Absicht, den Reiz der Ausführung zu erhöhen, aber man irrt sich. Nur das Einfache ist schön und rührend, der Ausdruck muß mit Anmuth geschmückt,

par les graces, mais non pas éclipsée par elles. Le bon goût veut que l'on employe les ornemens avec sagesse, et surtout qu'on les tire de la nature même de l'expression du chant.

Les ornemens et les diminutions sont sujets aux loix de l'harmonie et réglés par les mouvements de la Basse. Pour les employer à propos il faut savoir les régles de la composition.

Les 26 Exemples serviront de modèles pour les Ornemens.

192.

Trioles.

On peut varier les Trioles par 32 différents coups d'archet. Pour les apprendre il faut les exercer séparément, c'est-à-dire en choisissant un des coups d'archet marqués, et jouer tout le morceau entier.

193.

Cercle de la modulation qui parcourt les 12 Modes majeurs et les mineurs relatifs, passant d'un ton à l'autre par quatre différents accords.

Pour bien intoner il faut observer les notes caracteristiques du ton, c'est-à-dire la Tonique, la Troisième et la Septième du ton note sensible.

194.

Pour se procurer la facilité de faire le Trille avec le 4me doigt sur toutes les cordes, ce qui est praticable en différentes positions par deux mouvements separés des doigts.

195.

Pizzicato.

A. Sans retirer le Violon de son lieu ordinaire on empoigne l'archet, on appuie le pouce sur l'extrémité de la Touche pinçant les cordes avec l'index.

B. On pousse la première note avec l'archet et pince avec le même doigt ou avec un autre la note signée du o.

C. Pour imiter le jeu d'une mandoline on appuie les doigts sur le couvert et pince les cordes avec le pouce, ou bien avec une plume en appuyant légèrement la jointure de la main droite presque sur le chevalet.

196.

Suite des coups d'archet variés.

Il faut étudier les coups d'archet marqués séparément et les exprimer de manière qu'on puisse comprendre à l'instant la variété. On fera bien de le jouer d'abord lentement pour se rendre familier chaque espèce de variation afin d'acquérir la perfection de l'exécuter plus vite.

197.

On choisira l'un des coups d'archet indiqués en jouant le morceau entier avec le même coup d'archet. On

aber nicht durch dieselbe verdunkelt werden. Der gute Geschmack erfordert, daß man die Verzierungen mit Klugheit gebrauche, und vorzüglich daß man sie aus der Natur des Ausdrucks des Gesanges selbst ziehe.

Die Verzierungen sind den Gesetzen der Harmonie unterworfen und durch die Bewegungen des Basses geregelt. Um sie gehörig anzubringen, muß man die Regeln der Composition kennen.

Die 26 Exempel werden zu Mustern von Verzierungen dienen können.

192.

Triolen.

Man kann die Triolen mit 32 verschiedenen Bogenstrichen spielen. Um sie zu erlernen, muß man sie einzeln üben, nemlich: indem man einen von den Bogenstrichen wählt, spielt man mit ihm das ganze Stück durch.

193.

Zirkel der Modulation, welcher die 12 Dur und Moll Tonarten durchläuft, indem man von einer Tonart zur andern durch vier verschiedene Akkorde geht.

Um vollkommen rein zu greifen, muß man auf die Leittöne der Tonart Acht geben, nämlich: auf den Grundton, die Terz und die Septime.

194.

Um sich die Leichtigkeit zu verschaffen den Triller mit dem 4ten Finger auf allen Saiten zu machen, welches in verschiedenen Lagen durch zwei besondere Bewegungen der Finger ausführbar ist.

195.

Pizzicato.

A. Ohne die Violine unter dem Kinn wegzunehmen, faßt man den Bogen mit der Hand, stützt den Daumen an die Spitze des Griffbretts und reißt mit dem Zeigefinger die Saiten.

B. Die erste Note wird im Aufstrich mit dem Bogen gemacht und die zweite mit o bezeichnete Note mit dem Finger der ersten gerissen.

C. Um das Spiel einer Mandoline nachzuahmen, stützt man die Finger auf die Decke und reißt die Saiten mit dem Daumen, oder auch wohl mit einer Feder, indem man das Handgelenk der rechten Hand leicht auf den Steg stützt.

196.

Fortsetzung von veränderten Bogenstrichen.

Man muß die bezeichneten Bogenstriche einzeln studiren und sie so ausdrücken, daß man sogleich die Verschiedenheit verstehen kann. Man thut wohl sie anfangs langsam zu spielen, um sich mit jeder Art vertraut zu machen, damit daraus die Fertigkeit entstehe, sie schneller spielen zu können.

197.

Man wähle einen der angezeigten Bogenstriche und spiele so das ganze Stück durch. Man kann sie nicht nur in den ge-

ne pourra les employer non seulement dans les mouvemens égaux, mais encore dans les mouvemens inégaux.

Observation.

Il ne faut pas employer des coups d'archet irréguliers, ni introduire des agréments qui puissent nuire à la mélodie ou à l'harmonie, particulièrement en jouant dans un orchestre. Il faut exécuter les notes telles que le Compositeur les a préscrites, afin d'apprendre à bien lire avant de se donner à la broderie; car il y en a qui joueront un certain nombre de Concertos parfaitement bien, mais dès qu'il s'agit d'exécuter quelque chose à livre ouvert, (prima vista) ils ne savent pas exprimer trois mesures selon l'intention du Compositeur, quand même l'expression y seroit indiquée.

Quatrième Partie.

198.

Echelle parfaite du Violon.

Elle forme un rang de 28 Sons qui composent 4 Octaves conjointes, c'est-à-dire l'Octave grave, l'Octave moyenne, l'Octave aiguë, l'Octave très aiguë.

On monte en passant d'une corde à l'autre par les positions composées, comme il est marqué par les chiffres.

Lorsqu'on monte dans les tons très-aigus, il faut infailliblement lever le pouce de dessus le manche et le porter sous le bandeau même de l'instrument en le tenant alors avec le menton plus ferme qu'à l'ordinaire afin qu'en perdant le contrepoids de la main on ne risque pas de le laisser tomber. Voyez *Tab. II.* No. 5.

199.

Positions relatives.

La difficulté qu'on rencontre pour bien intoner, vient des distances des tons qui varient insensiblement à chaque position; en transférant la main dans les tons aigus les doigts se serrent toujours plus ensemble et à l'opposé il faut élarger les doigts peu-à-peu en retirant la main vers les sons graves, et de même l'archet s'approche et s'éloigne naturellement du chevalet en suivant les divisions de la corde. Voyez *Tab. II.* No. 10.

En passant d'une position à l'autre il faut observer: 1mo la plus grande sûreté de l'intonation. 2do la commodité de la main. Pour obtenir l'un et l'autre il vaut mieux prendre les positions avec le premier doigt qu'avec les autres. Après le premier doigt on préfère le second, ensuite le troisième et pour le dernier le quatrième qui est le plus incertain.

A mesure qu'on porte la main dans les tons aigus on doit tourner le pouce sous la manche. L'index prépare le mouvement que le pouce et la main doit suivre immédiatement.

200.

Monocorde.

L'art de jouer à Monocorde consiste, de se procurer la facilité d'exécuter un chant, un passage, un morceau entier sur la même corde. Les sons praticables de chaque corde

raden, sondern auch in ungeraden Taktbewegungen anwenden.

Bemerkung.

Man muß keine unregelmäßigen Bogenstriche gebrauchen, noch Verzierungen anbringen, welche der Melodie oder Harmonie schaden können, besonders wenn man in einem Orchester spielt. Man muß die Noten so spielen wie sie der Componist vorgeschrieben hat, damit man sie gut lesen lerne ehe man sie verziert; denn es gibt Leute, die eine gewisse Anzahl Concerte vollkommen gut spielen, aber sobald es darauf ankommt, etwas vom Blatt weg zu spielen, wissen sie nicht drei Takte nach dem Sinne des Componisten vorzutragen, wenn selbst auch der Ausdruck bezeichnet wäre.

Vierte Abtheilung.

198.

Vollständige Tonleiter der Violine.

Sie bildet eine Reihe von 28 Tönen, welche aus vier Oktaven bestehen, nämlich: die tiefe, die mittlere, die hohe und die höchste Oktave.

Man steigt hinauf von einer Saite auf die andere durch die zusammengesetzten Lagen, wie es durch die Zahlen angezeigt ist.

Wenn man in die höchsten Töne steigt, muß man unfehlbar den Daumen unter dem Halse wegnehmen und ihn unter die Zarge des Instruments bringen, welches man alsdann mit dem Kinn fester als gewöhnlich hält, damit wenn man das Gleichgewicht mit der Hand verliert, nicht die Gefahr entstehe, es fallen zu lassen. Siehe Tab. II. No. 5.

199.

Beziehliche Lagen.

Die Schwierigkeit, welche man antrifft um rein zu greifen, kommt von den Entfernungen der Töne, welche in jeder Lage sich unmerklich ändern; so wie man mit der Hand höher rückt, drängen sich die Finger näher an einander; so wie die Hand in die tiefern Töne kommt, dehnen sich die Finger nach und nach auseinander; und selbst der Bogen nähert sich oder entfernt sich von dem Stege zufolge der Eintheilungen der Saite. Siehe Tab. II. No. 10.

Indem man von einer Lage zu der andern geht, achte man: 1. auf die größte Sicherheit im Reingreifen. 2. auf die Bequemlichkeit der Hand. Um das eine oder das andere zu erlangen, ist es besser in die Lagen mit dem ersten Finger zu setzen als mit den andern. Nach dem ersten Finger zieht man den zweiten vor, dann den dritten und zuletzt den vierten, welcher der unsicherste ist.

So wie man die Hand in die höhern Töne rückt, schiebt man den Daumen unter den Hals. Der Zeigefinger bereitet die Bewegung vor, welcher der Daumen und die Hand unmittelbar folgen müssen.

200.

Monochord.

Die Kunst auf einer Saite zu spielen, besteht in der Fertigkeit, eine Gesangstelle, eine Passage oder ein ganzes Stück auf ein und derselben Saite vorzutragen. Die auf jeder Saite des Griffbrets

sur la touche du Violon est à peu près de deux Octaves dont la seconde est la moitié plus courte de la première. La manière la plus regulière de monter et descendre sur la même corde, est celle qui est marquée par les chiffres, soit par degré que par Intervalles de Tierces. Ce qu'on vient de dire convient à toutes les quatre cordes.

201.

On joue tout le morceau sur la chanterelle avec une parfaite intonation, égalité de ton, expression et mesure.

202.

Adagio sur la seconde corde, imitant la voix chantante.

203.

On doit observer une grande précision dans l'intonation, et que les sons soient forts et clairs.

204.

Il faut bien couler l'archet sur la corde et exprimer tout le morceau avec vivacité.

205.

Pour se procurer la facilité de monter et descendre par les positions composées.

206.

Etude pour se souvenir de la position des accidens à la clef, de l'ordre des tous les Intervalles contenus dans les 12 Modes majeurs et dans les mineurs relatifs, et pour s'exercer à les jouer à monocorde.

207.

On acquerra l'habilité d'exécuter les passages de vivacité par cet exercice.

208.

Manière irrégulière de démancher avec chaque doigt en jouant à monocorde.

209.

Pour acquérir l'habilité de faire les Octaves.

210. 211. 212. 213. 214. 215.
216. 217. 218. 219. 220. 221.

Ces études contiennent un grand nombre de traits, et de passages, servant d'exercice pour acquérir une grande légèretè de main, de la force, de l'agilité, de la souplesse dans les doigts et une très grande habilité à manier l'archet, pour se procurer la facilité d'exécuter les Compositions des grands Maîtres tant les modernes que les anciens.

222.

Gamme enharmonique, mesurée sur la table du Monocorde qui représente l'ordre des 24 degrés contenus dans les limites d'une Octave.

223.

Gammes en montant par le mode ~~majeur et en~~ descendant par le mode mineur selon l'ordre des degrés de la gamme enharmonique. No. 15. On l'exécute en glissant le premier doigt sur la seconde corde en montant et en descendant avec le quatrième doigt sur la chanterelle.

ausführbaren Töne sind etwa zwei Oktaven, wovon die zweite die Hälfte kürzer als die erste ist. Die regelmäßigste Art auf einer Saite hinauf und herunter zu gehen ist die, welche durch Zahlen bezeichnet ist, es sey stufenweise oder Terzenweise.

Das so eben Gesagte bezieht sich auf alle vier Saiten.

201.

Man spiele das ganze Stück auf der Quinte mit vollkommener Reinheit, Gleichheit des Tons, Ausdruck und Takt.

202.

Adagio auf der zweiten Saite, die Singstimme nachahmend.

203.

Man muß auf eine große Genauigkeit im Reingreifen achten, und daß die Töne voll und klar sind.

204.

Man muß den Bogen auf der Saite gut führen und das ganze Stück mit Lebhaftigkeit ausdrücken.

205.

Um sich die Fertigkeit zu erwerben, durch zusammengesetzte Lagen hinauf und herunter zu gehen.

206.

Studium um sich der Vorzeichnungen zu erinnern; der Ordnung aller Intervalle, welche in den 12 Dur und 12 Moll-Tonarten enthalten sind, und um sich zu üben sie auf einer Saite zu spielen.

207.

Durch diese Uebung wird man die Geschicklichkeit erlangen, lebhafte Passagen auszuführen.

208.

Unregelmäßige Art mit jedem Finger zu überspringen, indem man auf einer Saite spielt.

209.

Um die Geschicklichkeit zu erlangen Oktaven zu greifen.

210. 211. 212. 213. 214. 215.
216. 217. 218. 219. 220. 221.

Diese Studien enthalten eine große Zahl von Stellen und Passagen, welche zur Uebung dienen, um eine große Leichtigkeit der Hand, Kraft, Behendigkeit, Geschmeidigkeit in den Fingern und eine sehr große Geschicklichkeit der Bogenführung zu erlangen, und um sich die Fähigkeit zu erwerben, die Compositionen großer Meister, sowohl der ältern als der neuern, spielen zu können.

222.

Enharmonische Tonleiter, gemessen auf der Tafel des Monochords, welche die Ordnung der 24 Stufen vorstellt, die in den Gränzen einer Oktave enthalten sind.

223.

Tonleitern aufsteigend durch die Dur und absteigend durch die Moll-Tonart nach der stufenweisen Ordnung der enharmonischen Tonleiter. No. 15. Man macht dieses, indem der erste Finger auf der zweiten Saite aufwärts gleitet und der vierte Finger auf der Quinte abwärts.

224.

Sons synonymes.

Ces Sons peuvent s'exécuter par le moyen du Temperament, c'est-à-dire en faisant servir le même doigt à la note abaissée par le ♭, comme à celle changée par le ♯.

225.

Tempérament.

Table qui représente la juste distance et la différence qui se trouve entre les tons synonymes mécaniquement accordés sur l'Orgue, le Pianoforte et l'Harpe, mesurés sur la touche du Violon. Pour se servir du Tempérament il faut poser les doigts sur les cordes entre les petites lignes.

Pour se familiariser avec les tons synonymes qui ont le même rapport, on examine les deux Exemples écrits en Partition pour s'éclairer de tout ce qui rend difficile l'intelligence.

La juste intonation ne permet d'adopter le Tempérament sur le Violon que dans certains cas: 1. pour diminuer les mouvemens des doigts. 2. pour contenter la délicatesse de l'oreille en accompagnant les autres instruments. 3. pour aider l'agilité, p. e. en rencontrant *La* ♭ et *Sol* ♯ sur la troisième corde il ne faut pas retirer le quatrième doigt pour poser le troisième, mais on doit tenir couché le quatrième en le modifiant jusqu'au point que la nature de l'harmonie le demande.

226.

Exercice pour s'habituer à prendre les sons synonymes qui sont écrits par deux différentes notes et qui ont le même rapport selon les règles établies par le Tempérament.

227.

Modèles de Figures et coups d'archet applicables aux études suivantes.

228. 229.

Exercices mécaniques pour se procurer la facilité d'exécuter les mêmes notes avec chaque doigt, en transportant la main en différentes positions.

230.

Gamme chromatique montant et descendant, qui parcourt les sept positions.

231.

Modèles de différents coups d'archet.

232.

Gammes en différents Modes melés de ♭, modulés par des transitions arbitraires.

233.

Gammes en différents Modes melés de ♯, modulés par des transitions arbitraires.

234. 235.

Pour se perfectionner dans l'intonation par l'exercice de doubles sons, savoir: en Unisson, en Secondes, en Tierces, en Quartes, en Quintes, en Sixtes, en Septièmes, en Octaves, parcourant les positions composées.

236.

Exercice mécanique pour acquérir l'agilité de main, et la souplesse dans les doigts.

224.

Gleichbedeutende Töne.

Diese Töne können vermittelst der Temperatur gegriffen werden, nemlich: derselbe Finger greift sowohl die durch das ♭ erniedrigte Note, als auch die durch das ♯ erhöhte Note.

225.

Temperatur.

Tafel, welche die richtige Entfernung und die Verschiedenheit, die sich zwischen den gleichbedeutenden Tönen findet, darstellt. Diese werden mechanisch auf der Orgel, dem Pianoforte und der Harfe gestimmt; sie sind hier auf dem Griffbret abgemessen. Um sich der Temperatur zu bedienen, muß man die Finger auf die Saiten dahin setzen, wo hier der Raum zwischen den kleinen Linien ist.

Um sich mit den synonymischen Tönen vertraut zu machen, untersuche man die beiden in Partitur geschriebenen Beispiele, damit man sich einen deutlichen Begriff verschaffe.

Um auf der Violine vollkommen rein zu greifen, darf man hier die Temperatur nicht gebrauchen als nur in gewissen Fällen: 1. um die Bewegungen der Finger einzuschränken; 2. um die Feinheit des Gehörs zu befriedigen, wenn man andere Instrumente begleitet; 3. um der Geschwindigkeit zu helfen. Z. B. wenn man vor a ein ♭ und vor g ein ♯ findet auf der dritten Saite, muß man nicht den vierten Finger wegnehmen um den dritten zu gebrauchen, sondern ihn liegen lassen und so mit der Spitze rücken wie die Natur der Harmonie es erfodert.

226.

Uebung um sich zu gewöhnen die synonymischen Töne zu greifen, welche mit zwei verschiedenen Noten geschrieben sind, die nach den Regeln der Temperatur dieselbe Bedeutung haben.

227.

Muster von Figuren und Bogenstrichen, welche bei den folgenden Uebungen anwendbar sind.

228. 229.

Mechanische Uebungen um sich die Leichtigkeit zu erwerben, dieselben Noten mit jedem Finger greifen zu können, indem man die Hand in verschiedene Lagen bringt.

230.

Auf und absteigende chromatische Tonleiter, welche durch die sieben Lagen geht.

231.

Muster von verschiedenen Stricharten.

232.

Tonleitern in verschiedenen Tonarten vermischt mit ♭, modulirt durch willkührliche Uebergänge.

233.

Tonleitern in verschiedenen Tonarten vermischt mit ♯, modulirt durch willkührliche Uebergänge.

234. 235.

Um sich im Reingreifen durch die Uebung von Doppelgriffen zu vervollkommnen, nämlich: im Unisono, in Secunden, Terzen, Quarten, Quinten, Sexten, Septimen, Oktaven, welche die zusammengesetzten Lagen durchgehen.

236.

Mechanische Uebung um Behendigkeit in der Hand und Geschmeidigkeit in den Fingern zu bekommen.

237. 238.

Le troisième Son.

Cette expérience est la règle pour s'assurer de la parfaite intonation en jouant les doubles sons.

239.

Sons harmoniques naturels.

On divise la corde en deux parties égales; après la première Octave, c'est-à-dire depuis le milieu de la corde en avançant vers le chevalet on trouve les mêmes Sons harmoniques dans le même ordre, sur les mêmes divisions de l'Octave aiguë.

On les exécute en appuyant très légérement les doigts sur les cordes dans la partie tendre et moelleuse du doigt en le tenant étendu à l'opposé de ce qu'on fait ordinairement.

Il faut bien attacher l'archet sur les cordes et le couler plus qu'à l'ordinaire, en tirant de cette manière les sons harmoniques forts, clairs et ronds.

240.

Sons harmoniques artificiels.

On les exécute en posant toujours le 1er doigt comme à l'ordinaire et le 3me ou 4me doigt harmoniquement.

Observation.

Les sons harmoniques naturels sont tant soit peu plus bas que la juste intonation, ainsi il faut faire les sons harmoniques artificiels en posant le 1er doigt plus haut qu'à l'ordinaire pour obtenir la juste intonation, p. e. le *Sol* ♯ harmonique sur la chanterelle se confond avec le *Sol* ♮ naturel, corde vuide du bourdon, et peut servir à l'un et à l'autre cas par licence.

241.

Gammes melées.

Sons harmoniques naturels et artificiels qu'on exécute en passant par les positions composées.

242.

Gamme chromatique.

a) Ordre des sons harmoniques, unisson sur différentes cordes.

b) Sons harmoniques analogues qui se trouvent sur différentes cordes formant une seconde Gamme chromatique.

243. 244. 245. 246. 247.

Cinque pièces pour s'exercer à exécuter les Sons harmoniques ou le Flageolet, qui est un Ornement d'un effet admirable, lorsqu'on s'en sert à propos.

248. 249. 250.

Imitation de la Viole d'amour.

Manière extraordinaire d'accorder et de jouer du Violon, qui augmente le prix de l'art par sa variété.

Pour s'y perfectionner on peut se servir utilement l'Ouvrage suivant de ma Composition:

L'illusion de la Viole d'amour, Sonate notturne pour Violon. Oeuvre 16. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic.

Enfin je recommande encore aux Amateurs l'Ouvrage suivant de ma Composition:

L'art d'inventer à l'improviste des Fantaisies et Cadences pour le Violon. Op. 17. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic.

237. 238.

Der dritte Ton.

Dieses Experiment ist die Regel, um einer vollkommenen Reinheit im Greifen gewiß zu seyn, indem man die Doppelgriffe spielt.

239.

Natürliche harmonische Töne.

Man theilt die Saite in zwei gleiche Theile; nach der ersten Oktave, nämlich von der Mitte der Saite gegen den Steg zu, findet man dieselben harmonischen Töne in derselben Ordnung auf denselben Eintheilungen der hohen Oktave wieder.

Man macht sie, indem man den zarten und weichen Theil der Finger sehr lose auf die Saiten legt, und so die Finger ausgestreckt haltend das Entgegengesetzte von dem Gewöhnlichen macht.

Man muß den Bogen recht auf die Saiten legen und ihn mehr als sonst glatt führen, indem man auf diese Weise die harmonischen Töne stark, klar und voll herauszieht.

240.

Künstliche harmonische Töne.

Man macht sie, indem man immer den ersten Finger wie gewöhnlich setzt, und den 3ten und 4ten lose auflegt mit dem weichen Theile.

Bemerkung.

Die natürlichen harmonischen Töne sind nur ein klein wenig tiefer als die reine Intonation, also muß man die künstlichen harmonischen Töne dadurch hervorbringen, daß man den 1sten Finger höher als gewöhnlich setzt, um rein zu greifen, z. B. g♯ harmonisch auf der Quinte vermischt sich mit dem natürlichen g♮, (die leere G Saite) und kann in einem oder andern Falle frei gebraucht werden.

241.

Vermischte Tonleitern.

Natürliche und künstliche harmonische Töne, welche man macht, indem man durch die zusammengesetzten Lagen geht.

242.

Chromatische Tonleiter.

a) Ordnung harmonischer Töne, gleichstimmig auf verschiedenen Saiten.

b) Aehnliche harmonische Töne, die sich auf verschiedenen Saiten finden und eine zweite chromatische Tonleiter bilden.

243. 244. 245. 246. 247.

Fünf Stücke um sich im Spielen der harmonischen Töne oder des Flageolets zu üben, welches eine Verschönerung von bewundernswürdigem Effekt in der Musik ist, wenn man sich deren zu rechter Zeit bedient.

248. 249. 250.

Nachahmung der Viole d'amour.

Außerordentliche Art die Violine zu stimmen und zu spielen, welches den Preis der Kunst erhöht wegen ihrer Mannigfaltigkeit.

Um sich darin zu vervollkommnen, kann man sich nützlich des nebenstehenden Werkes von meiner Composition bedienen:

L'illusion de la Viole d'amour, Sonate notturne pour Violon. Oeuvre 16. Bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Schließlich empfehle ich noch den Liebhabern folgendes Werk von meiner Composition:

L'art d'inventer à l'improviste des Fantaisies et Cadences pour le Violon. Op. 17. Bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

M 1.50 mehr

